

**UNIVERSIDADE TUIUTI DO PARANÁ**

**LUIS FERNANDO SEVERO**

**A Autoralidade no Cinema de Luchino Visconti: filmes à deriva**

Tese apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná, na linha de pesquisa Estudos de Cinema e Audiovisual.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Denize Correa Araujo, PhD

**CURITIBA**

**2022**

Dados Internacionais de Catalogação na fonte  
Biblioteca "Sidnei Antonio Rangel Santos"  
Universidade Tuiuiú do Paraná

S498 Severo, Luis Fernando.

A autoralidade no cinema de Luchino Visconti: filmes à deriva / Luis Fernando Severo; orientadora Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Denize Correa Araújo.

151f.

Tese (Doutorado) – Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2022

1. Luchino Visconti. 2. Politique des auteurs. 3. Teoria do autor. 4. Cinema de autor. 5. Teorias cinematográficas. 6. Estética cinematográfica. I. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens / Mestrado em Comunicação e Linguagens. II. Título.

CDD – 791.437

Bibliotecária responsável: Heloisa Jacques da Silva – CRB 9/1212

Para minha mãe, Diva Vieira Severo (*in memoriam*), meu grande exemplo de vida, que com sua dedicação e generosidade me iniciou no amor à arte, à cultura e ao saber.

## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar agradeço à Denize Araujo, que foi a minha grande incentivadora para a entrada no fascinante mundo da pesquisa acadêmica e uma orientadora impecável, sempre iluminando e abrindo caminhos com sua acolhedora generosidade e extraordinária sabedoria. Sua atuação sempre foi fundamental para que o Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná atingisse e mantivesse o nível de excelência pelo qual é reconhecido.

Agradeço aos membros das bancas de Qualificação e Defesa Marília Franco, João Luiz Vieira, Solange Straube Stecz e Denise Azevedo Guimarães, luminares em seus campos de conhecimento, por terem me concedido a honra de fazer parte deste trabalho, enriquecendo enormemente meu percurso acadêmico e me incentivando a procurar um nível cada vez maior de excelência.

Sou muito grato aos meus alunos e colegas professores, fonte incessante de novos conhecimentos e estímulo para buscar novas realizações. Estendo minha gratidão à Salete Machado Sirino, Reitora da Universidade Estadual do Paraná, instituição à qual orgulhosamente pertenço, pessoa cuja trajetória muito admiro e sempre me serviu de inspiração.

Faço um agradecimento especial aos familiares que acompanharam e apoiaram minha trajetória acadêmica, com destaque para minha irmã Vera Maria e meu irmão Paulo Antonio.

Mas, acentuando o meu comportamento sincero, quero concluir dizendo (como sempre amo repetir a mim mesmo):  
poderia fazer um filme em frente a um muro se soubesse encontrar os dados da verdadeira humanidade dos homens colocados diante do elementos cenográfico nu; encontrá-los e narrá-los.

*(Luchino Visconti)*

A obra inteira de um cineasta está contida no primeiro carretel de seu filme.

*(François Truffaut)*

## RESUMO

Nesta tese apresento o resultado de uma pesquisa de cunho bibliográfico, iconográfico e filmográfico que investiga a possibilidade de aderência da obra cinematográfica de Luchino Visconti à *politique des auteurs*, movimento teórico de crítica cinematográfica surgido nos anos 1950 nas páginas da revista *Cahiers du Cinéma* e que desde então tem influenciado os parâmetros de análise fílmica adotados por inúmeros críticos, ensaístas e pesquisadores. Também conhecido como teoria do autor, preconiza a existência de diretores de cinema cujos filmes expressam uma visão de mundo original e criativa, utilizando temas recorrentes e características audiovisuais que evidenciam possuir o realizador uma identidade filosófica e artística identificável em toda a sua obra. Embora Visconti esteja solidamente consagrado como um diretor essencial na cinematografia do século 20, raramente é mencionado ou estudado sobre o prisma da teoria do autor, o que me fez julgar pertinente a abertura de novas vertentes analíticas sobre uma obra que permanece em plena disponibilidade e circulação. Definimos como o *corpus* da pesquisa três longas-metragens considerados pela crítica como dissonantes no *opus* viscontiano: *Noites Brancas* (1957), *O Estrangeiro* (1967) e *Ludwig* (1973), que à época de seu lançamento foram recebidos com várias ressalvas e ainda hoje são tratados como trabalhos de menor relevância na filmografia do diretor. Nessa escolha partimos da premissa de que apesar da existência de questões problemáticas detectadas nesses filmes, se sua exegese sustentar o conceito da autorialidade, torna-se possível estender essa visão ao conjunto da obra do mestre italiano. Essa abordagem representa um desafio para a pesquisa científica, porque a *politique des auteurs* nunca foi elaborada de modo programático pelos seus criadores e portanto qualquer avanço nesse campo teórico necessita contornar a escassez de textos específicos com a leitura atenta da fortuna crítica gerada em torno dos cineastas eleitos como canônicos pelo movimento. No primeiro capítulo desta tese estruturamos e categorizamos os elementos que emergem da leitura de textos produzidos e entrevistas conduzidas por críticos autoristas da *Cahiers du Cinéma*, assim como da produção textual de autores como André Bazin, Andrew Sarris, Antoine de Baecque, Jacques Aumont, Peter Wollen e Robert Stam. No segundo capítulo analisamos a trajetória criativa e a construção do estilo

pessoal de Visconti, tomando como fundamento teórico a abordagem de David Bordwell no campo estilístico, que promove a inter-relação entre a técnica e o significado interior da imagem, utilizando também escritos do próprio cineasta e depoimentos preservados sob a forma de entrevistas. O terceiro capítulo dedica-se a analisar o *corpus* escolhido em todas as suas dimensões criativas e técnicas que contribuem para a consecução da *mise-en-scène*, identificando os pontos de convergência dessas obras com a teoria do autor. Chegamos dessa forma à conclusão de que a *politique des auteurs*, por se constituir num processo em constante fluxo dialógico, não se deixou apagar e nem foi inviabilizada pelo aporte de novos olhares no campo das teorias cinematográficas, tanto no âmbito da cinefilia quanto nos estudos acadêmicos. Permanece um território aberto, vivo e pulsante, capaz de acolher tanto os novos realizadores do século 21 como os grandes mestres do passado como Luchino Visconti.

**Palavras-chave:** Luchino Visconti. *Politique des Auteurs*. Teoria do Autor. Cinema de Autor. Teorias Cinematográficas. Estética Cinematográfica.

## ABSTRACT

In this thesis, I present the result of a bibliographic, iconographic and filmographic research that investigates the possibility of adherence of Luchino Visconti's cinematographic work to the *politique des auteurs*, a theoretical movement of cinematographic criticism that emerged in the 1950s in the pages of the magazine *Cahiers du Cinéma* and that since then it has influenced the parameters of film analysis adopted by countless critics, essayists and researchers. Also known as the author's theory, it advocates the existence of film directors whose films express an original and creative worldview, using recurring themes and audiovisual characteristics that show that the director has an identifiable philosophical and artistic identity throughout his work. Although Visconti is solidly established as an essential director in 20th century cinematography, he is rarely mentioned or studied through the prism of the author's theory, which made me consider it pertinent to open new analytical strands on a work that remains in full availability and circulation. . We defined as the research *corpus* three feature films considered by critics as dissonant in the Viscontian opus: *White Nights* (1957), *The Foreigner* (1967) and *Ludwig* (1973), which at the time of their release were received with several reservations and still today are treated as works of lesser relevance in the director's filmography. In this choice, we start from the premise that despite the existence of problematic issues detected in these films, if their exegesis supports the concept of authorship, it becomes possible to extend this vision to the whole of the Italian master's work. This approach represents a challenge for scientific research, because the *politique des auteurs* was never programmatically elaborated by its creators and therefore any advance in this theoretical field needs to overcome the scarcity of specific texts with a careful reading of the critical fortune generated around the filmmakers elected as canon by the movement. In the first chapter of this thesis, we structure and categorize the elements that emerge from the reading of texts produced and interviews conducted by authorist critics of *Cahiers du Cinéma*, as well as the textual production of authors such as André Bazin, Andrew Sarris, Antoine de Baecque, Jacques Aumont, Peter Wollen and Robert Stam. In the second chapter, we analyze the creative trajectory and the construction of Visconti's personal style, taking as a theoretical basis the approach of David Bordwell in the stylistic field,



which promotes the interrelation between technique and the inner meaning of the image, also using the writings of the author himself and testimonies preserved in the form of interviews. The third chapter is dedicated to analyzing the chosen *corpus* in all its creative and technical dimensions that contribute to the achievement of *mise-en-scène*, identifying the points of convergence of these works with the author's theory. In this way, we arrive at the conclusion that the *politique des auteurs*, as it constitutes a process in constant dialogical flow, did not allow itself to be erased nor was it made unfeasible by the contribution of new perspectives in the field of cinematographic theories, both in the scope of cinephilia and in academic studies. It remains an open, lively and pulsating territory, capable of welcoming both the new directors of the 21st century and the great masters of the past such as Luchino Visconti.

**Keywords:** Luchino Visconti. *Politique des Auteurs*. Author's Theory. Authorial Cinema. Cinematographic Theories. Cinematic Aesthetics.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - <i>Obsessão</i> : os amantes trágicos.....	50
Figura 2 - <i>La Terra Trema</i> : família de pescadores da Sicília.....	51
Figura 3 - Visconti nas filmagens em locação na aldeia de Aci-Trezza.....	52
Figura 4 - <i>Belíssima</i> : as ilusões do mundo do cinema.....	54
Figura 5 - <i>Rocco e Seus Irmãos</i> : Visconti dirige sua saga milanesa .....	56
Figura 6 - <i>Sedução da Carne</i> : a paixão operística.....	57
Figura 7 - <i>Sedução da Carne</i> : o esplendor da <i>mise-en-scène</i> .....	58
Figura 8 - <i>O Leopardo</i> : o pessimismo aristocrático .....	59
Figura 9 - <i>O Leopardo</i> : a revolução de Garibaldi.....	60
Figura 10 - <i>Vagas Estrelas da Ursa</i> : mistérios de família.....	61
Figura 11 – <i>O Inocente</i> : o melodrama e a tragédia .....	63
Figura 12 – <i>Vagas Estrelas da Ursa</i> : o melodrama velado.....	64
Figura 13 – <i>Violência e Paixão</i> : a decadência da alta cultura.....	65
Figura 14 – <i>Os Deuses Malditos</i> : as raízes aristocráticas do nazismo .....	67
Figura 15 – <i>Os Deuses Malditos</i> : o melodrama barroco tinto de sangue .....	68
Figura 16 – <i>Morte em Veneza</i> : a busca fatal da beleza absoluta .....	69
Figura 17 – <i>Morte em Veneza</i> : a voz da morte na cidade antropomorfizada .....	74
Figura 18 – <i>Noites Brancas</i> : a cidade recriada em estúdio .....	89
Figura 19 – <i>Noites Brancas</i> : o encontro dos solitários.....	90
Figura 20 – <i>Noites Brancas</i> : a noite expressionista.....	93
Figura 21 – <i>Noites Brancas</i> : entre o real e o onírico.....	94
Figura 22 – <i>Noites Brancas</i> : entre o frenesi e a angústia .....	98

Figuras 23 a 32 – <i>Noites Brancas</i> : a mise-en-scène dos destinos opostos .....	100 a 104
Figura 33 – <i>O Estrangeiro</i> : o prazer dos sentidos .....	110
Figura 34 – <i>O Estrangeiro</i> : o som do silêncio .....	112
Figuras 35 a 43 – <i>O Estrangeiro</i> : assassinato sob o sol .....	114 a 118
Figuras 44 a 47 – <i>O Estrangeiro</i> : um mergulho progressivo nas trevas .....	120 e 121
Figura 48 – <i>Ludwig</i> : as pompas da nobreza .....	125
Figura 49 – <i>Ludwig</i> : a quebra da quarta parede .....	127
Figura 50 – <i>Ludwig</i> : o devaneio como alternativa à realidade .....	128
Figura 51 – <i>Ludwig</i> : o esplendor dos mundos mortos .....	130
Figura 52 – <i>Ludwig</i> : a criatura da noite .....	132
Figura 53 – <i>Ludwig</i> : a decadência do corpo e da alma .....	134
Figura 54 – <i>Ludwig</i> : a outra dimensão do sonho .....	135
Figura 55 – Luchino Visconti e Glauber Rocha no Festival de Cannes de 1969 .....	140

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
<b>CAPÍTULO 1 FUNDAMENTOS DA AUTORALIDADE: POLÍTICA OU TEORIA?</b> .....	24
1.1. À PROCURA DE UMA METODOLOGIA DO AUTORISMO: FORMULAÇÕES TEÓRICAS ..	27
1.2. À PROCURA DE UMA METODOLOGIA DO AUTORISMO: ENTREVISTAS.....	33
1.3 A POLÍTICA DOS AUTORES ENCONTRA A TEORIA DOS CINEASTAS .....	38
<b>CAPÍTULO 2 RUMOS DE VISCONTI: UM PERCURSO FÍLMICO E UMA VISÃO DE MUNDO</b> .....	41
2.1 OS DIFERENTES CAMINHOS NA BUSCA DA TOTALIDADE .....	47
2.2 A MATRIZ NEORREALISTA E PARA ALÉM DELA .....	48
2.3 A MATRIZ TEATRAL E OPERÍSTICA E O MERGULHO NA HISTÓRIA.....	57
2.4 AS MATRIZES DO DRAMA E DO MELODRAMA REVISITADAS.....	61
2.5 A TRILOGIA ALEMÃ .....	66
2.6 O CINEMA ANTROPOMÓRFICO DE VISCONTI: AMBIGUIDADES E POSSIBILIDADES ..	70
<b>CAPÍTULO 3 FUNDAMENTOS DA <i>POLITIQUE DES AUTEURS</i> E SUA APLICAÇÃO NO CORPUS DE PESQUISA</b> .....	76
3.1 <i>NOITES BRANCAS</i> E OS ARTIFÍCIOS REALISTAS DA NOITE.....	85
3.2 O ESTRANGEIRO: FILMAR O INFILMÁVEL .....	104
3.3 LUDWIG; MORTE E RESSUREIÇÃO DE UM FILME .....	122
<b>CONCLUSÃO</b> .....	136
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	142

## INTRODUÇÃO

Num determinado momento de minha vida o conhecimento mais apurado da *politique des auteurs* tornou-se incontornável, uma vez que ao longo de décadas esse movimento crítico se fez regularmente presente em meu trabalho como realizador e professor de cinema e audiovisual, tanto nas tomadas de decisões que orientam a elaboração de uma *mise-en-scène* quanto na leitura ou redação de textos teóricos. A ausência de um dos meus diretores favoritos, Luchino Visconti, no rol dos cineastas listados como autorais nos textos em que essa temática era o foco central sempre me intrigou e provocou um certo desconforto, porque não ficava claro a que se devia essa omissão: ao gosto pessoal dos críticos ou ao descolamento da obra viscontiana da também chamada teoria do autor? Vislumbrei então no rigor científico de uma pesquisa de doutorado a possibilidade de aprofundar e sistematizar meus conhecimentos sobre a *politique des auteurs* e ao mesmo tempo investigar a possibilidade ou a impossibilidade da obra de Luchino Visconti ser incluída dentro dos cânones autorais. Criador de vinte filmes de longa, curta e média-metragem<sup>1</sup> ao longo de mais de três décadas, Visconti está solidamente

---

<sup>1</sup> Filmografia de Luchino Visconti: *Obsessão* (Ossezione, 1943); *Dias de Glória* (Giorni di Gloria, 1945), direção de Luchino Visconti, Mario Serandrei, Marcello Pagliero e Giuseppe De Santis; *A Terra Treme* (La Terra Trema, 1948); *Appunti su un Fatto di Cronaca* (1951); *Belíssima* (Bellissima, 1951); *Anna Magnani* – episódio de *Nós, as Mulheres* (Siamo Donne, 1953); *Sedução da Carne* (Senso, 1954); *Noites Brancas* (Le Notte Biancchi, 1957); *Rocco e Seus Irmãos* (Rocco i suo Fratelli, 1960); *O Trabalho* – episódio de *Boccaccio 70* (Il Lavoro, 1962); *O Leopardo* (Il Gattopardo, 1963); *Vagas Estrelas da Ursa* (1965); *A Bruxa Queimada Viva* – episódio de *As Bruxas* (La Strega Bruciata Viva – Le Streghe, 1967); *O Estrangeiro* (Lo Estraniero; 1967); *Os Deuses Malditos* (La Caduta Degli Dei, 1969); *Alla Ricerca di Tadzio* (1970); *Morte em Veneza* (Death in Venice, 1971); *Ludwig* (1973); *Violência e Paixão* (Gruppo di Famiglia in un Interno, 1974); *O Inocente* (L’Innocente, 1976).

consagrado como autor de uma obra clássica na cinematografia do século passado, mas raramente é citado em trabalhos acadêmicos voltados para o estudo crítico ou histórico da autoralidade, tampouco obras biográficas ou ensaísticas voltadas à sua vida e filmografia enveredam por essa abordagem. Dada à permanência constante de seu trabalho artístico no foco central do interesse crítico e a ampla circulação de seus filmes em todas as mídias de exibição, achamos pertinente o estabelecimento de mais uma vertente de abordagem e análise fílmica de uma obra que nunca deixou de instigar seus inúmeros admiradores e a desafiar seus detratores.

Um dos elementos deflagradores para definir a problematização central desta pesquisa foi o único artigo publicado por André Bazin<sup>2</sup> abordando frontalmente a questão da autoralidade, *A Política dos Autores* (1957), onde assinala:

Claro que serei desafiado pelo próprio conceito de autor. Admito que a equação que acabei de usar é artificial, tanto quanto a distinção que se aprende na escola entre forma e conteúdo. Para se beneficiar da *politique des auteurs* é preciso primeiro ser digno dela, e acontece que essa escola de crítica pretende distinguir entre verdadeiros autores e *metteurs-en-scène*, mesmo os talentosos: Nicholas Ray é um autor, John Huston deveria ser apenas um *metteur-en-scène*; Robert Bresson e Roberto Rossellini são autores, e assim por diante (BAZIN, 1957, p.253).

Essa distinção entre os verdadeiros autores detectada por Bazin no interior da *politique des auteurs* me instigou a investigar e problematizar a

---

<sup>2</sup> André Bazin (1918 -1958) foi um renomado e influente teórico e crítico de cinema. Apesar da morte precoce, Bazin foi um escritor prolífico, criador de cineclubes, organizador de festivais, colaborador de jornais, palestrante frequente e fundador da revista *Cahiers du Cinéma*. É considerado o pai espiritual da geração de críticos-cineastas que viriam a fazer a Nouvelle Vague (Truffaut, Godard, Rohmer, Chabrol e companhia).

a possível adesão da obra de Visconti aos preceitos fundamentais dessa política ou teoria, utilizando como metodologia investigativa perscrutar um *corpus* extraído do conjunto da obra do diretor, utilizando para isso ferramentas críticas avaliativas presentes nos textos e entrevistas produzidos em torno dos realizadores estabelecidos nos cânones da autoralidade. Tornando ainda mais desafiadora essa empreitada, optei por reduzir a um *corpus* composto por apenas três longas-metragens a investigação necessária para que seja possível detectar ou não tintas autorais na totalidade de uma filmografia. Para compô-lo escolhi intencionalmente três filmes tidos como problemáticos no *opus* viscontiano: *Noites Brancas* (Le Notte Bianchi, 1957), *O Estrangeiro* (Lo Straniero, 1967) e *Ludwig, a Paixão de um Rei* (Ludwig, 1973). A escolha desses trabalhos - que à época de seu lançamento não receberam a acolhida crítica favorável geralmente destinada às obras de Visconti e ainda hoje são tratados como filmes menores em sua filmografia - deve-se à suposição de que se apesar de apresentarem fragilidades criativas esses filmes sustentarem os conceitos mais consagrados da autoralidade, torna-se possível conferir o *status* autoral às obras-primas do mestre italiano. *Noites Brancas*, adaptação de uma conhecida obra literária de Fiodor Dostoievski, assinala uma ruptura absoluta de Visconti com a estética neorrealista, da qual foi um dos criadores e expoente, já ensaiada em seu filme anterior, *Sedução da Carne* (Senso, 1954). Ao invés de filmagens em locações autênticas, como preconizava a estética neorrealista, o diretor escolhe recriar partes de uma cidade contemporânea inteiramente em estúdios, sem ocultar o artificialismo visual resultante, e entrega os papéis principais a dois atores conhecidos, em um aceno ao *star system* vigente na época. Atualmente é sua obra menos vista e referenciada entre aquelas produzidas nos anos 1950. *O Estrangeiro* leva para as telas uma das obras mais importantes da literatura do século 20, escrita pelo escritor e filósofo

existencialista Albert Camus, e foi feito para atender a uma encomenda do produtor Dino de Laurentiis <sup>3</sup>. Por ocasião da sua estreia recebeu críticas majoritariamente negativas, sendo que a maior parte apontava a incapacidade do filme em dar conta da densidade e complexidade da obra original, para muitos considerada inadaptável para o cinema. *Ludwig* também sofreu um grande revés crítico em sua distribuição inicial, que aconteceu em um momento em que Visconti sofria as consequências de um acidente vascular ocorrido ao final das filmagens. Planejado como um épico com mais de quatro horas de duração, o filme foi lançado nos cinemas em cópia mutilada pelos produtores, com cortes que reduziram sua duração em mais de uma hora e alteraram a cronologia proposta pelo diretor, que renegou essa versão publicamente. Após a morte de Visconti, um grupo de amigos e admiradores adquiriu os negativos da produtora e remontou o filme segundo a concepção original do diretor. Essa nova versão foi exibida em festivais e na televisão, obtendo dessa vez uma aprovação bem superior àquela destinada ao filme por ocasião de seu lançamento. Utilizamos aqui o conceito de filmes à deriva<sup>4</sup> pelo fato de que a integração de qualquer um deles à linha evolutiva da filmografia viscontiana está sujeita a problematizações variadas, como veremos na análise mais detida de cada um. É possível identificar neles algum desvio de percurso em relação às concepções cinematográficas de Visconti, em

---

<sup>3</sup> Agostino "Dino" De Laurentiis (1919 - 2010) foi um produtor de cinema italiano que atuou na produção de mais de 160 filmes durante a sua carreira, dos clássicos italianos às grandes produções de Hollywood. Tornou-se famoso por sua parceria com os grandes diretores italianos do pós-guerra, como Federico Fellini e Roberto Rossellini.

<sup>4</sup> O termo "à deriva" foi adotado no título e no desenvolvimento da tese após uma conversa com minha orientadora, Prof<sup>a</sup>. Denize Araujo, onde expressei a dificuldade em denominar o conjunto de filmes que pretendia analisar, por julgá-los difíceis de situar na obra viscontiana. Acatei imediatamente quando ela sugeriu o termo por julgá-lo uma expressão poética, precisa e sintética do conceito que eu buscava formular.



*Noites Brancas* pelo distanciamento radical em relação à estética neorrealista, em *O Estrangeiro* pela impossibilidade de filmar o roteiro originalmente escrito e em *Ludwig* pela mutilação imposta ao filme pelos produtores. São obras que necessitam de uma releitura para que se possa vislumbrar neles a pertinência e coerência com uma visão de mundo que é exigida para a atribuição de autoralidade.

Essa opção pela fragilidade ao invés da potência foi inspirada pela leitura de uma das obras seminais da bibliografia cinematográfica, o livro de entrevistas *Hitchcock/Truffaut* (2004), onde o cineasta francês, autorista de primeira hora, repassa minuciosamente a obra hitchcockiana não se furtando em encontrar deficiências em filmes tidos como maiores e menores, mas sempre encontrando neles elos de ligação com a visão de mundo e a singularidade inconfundível obrigatoriamente presentes em todas as obras de um autor, entrando assim em sintonia com um preceito claramente definido por Bazin (1957).

*A politique des auteurs* consiste, em suma, em escolher o fator pessoal na criação artística como padrão de referência, e depois presumir que ele continua e até progride de um filme para o outro. Reconhece-se que existem certos filmes importantes de qualidade que escapam a este teste, mas estes serão sistematicamente considerados inferiores àqueles em que a marca pessoal do autor, apesar de rotineira, pode ser percebida mesmo minuciosamente. (BAZIN, 1957, p.255)

Definida pelo crítico e historiador de cinema Antoine de Baecque como a ideia crítica mais célebre da história do cinema (BAECQUE, 2003, pg. 19), a *politique des auteurs* tem sua gênese nas páginas da revista parisiense *Cahiers du Cinéma*, a mais influente publicação voltada à crítica e ensaística cinematográfica do século 20, em cuja redação militavam

alguns dos futuros realizadores que iriam deflagrar a Nouvelle Vague e que então recebiam o epíteto de Jovens Turcos<sup>5</sup>.

Como registra Jean-Claude Bernardet, o conceito de autoria cinematográfica tem na França um enraizamento cultural que antecede a fundação da *Cahiers* em 1951 (BERNARDET, 2018, pg. 29). Em seu célebre texto publicado em 1948, *Nascimento de uma nova vanguarda, a câmara-caneta*, Alexandre Astruc advoga ter o cinema se tornado uma linguagem, “ou seja, uma forma na qual e pela qual um artista pode expressar seu pensamento, por mais abstrato que seja (...), como acontece hoje no ensaio e no romance” (AUMONT, MARIE, 2007, pg. 42) e a possibilidade do diretor cinematográfico exercer uma livre expressão que ombreia com a dos pintores ou dos literatos é um dos pilares sobre o qual se sustenta o conceito de autoralidade preconizado pelos críticos militantes da revista. Afirmava Astruc que:

(...) eu gostaria de chamar essa nova era do cinema de era da câmara-caneta. Esta metáfora tem um sentido muito preciso. Com isso quero dizer que o cinema se libertará gradualmente da tirania do visual, da imagem por si mesma, das demandas imediatas e concretas da narrativa, para se tornar um meio de escrita tão flexível e sutil quanto a linguagem escrita (ASTRUC, 1992, p. 57).

---

<sup>5</sup> Existem duas versões para a nomenclatura Jovens Turcos ter sido atribuída aos críticos autoristas da *Cahiers du Cinéma*. A primeira é que teria sido uma criação de André Bazin, remetendo à aliança, iniciada por jovens estudantes militares, de diversos grupos contrários à monarquia do sultão Abd-ul-Hamid II e que, em 1908, deu início a segunda era constitucional do Império Otomano, hoje Turquia. Uma segunda versão para o termo pode ter sido o fato de que Henri Langlois, fundador da Cinemateca Francesa e um mentores da geração contestatória dos jovens críticos e cineastas franceses dos anos 1950, nasceu na Turquia.

O que normalmente é enfatizado ao discutir esse ensaio é a referência de Astruc ao cinema poder se tornar um meio pelo qual o cineasta-artista consegue “expressar seus pensamentos” e “traduzir suas obsessões”. Astruc, que aspirava a se tornar um cineasta, estava claramente interessado nesse aspecto da “era da câmera-caneta”: no seu entendimento ela permite ao cineasta alcançar um novo tipo de intimidade com a câmera; o cineasta agora pode criar ideias diretamente com a câmera, em vez de usar o meio para ilustrar ideias originalmente desenvolvidas em outros lugares. É isso que o leva à sua mais forte afirmação autoral contida no texto: na nova era cinematográfica que ele vislumbra não há mais um “roteirista” porque a distinção entre autor e diretor perde todo o sentido: “A direção não é mais um meio de ilustrar ou apresentar uma cena, mas um verdadeiro ato de escrever. O cineasta-autor escreve com sua câmera como um escritor escreve com sua caneta”. A argumentação de Astruc se encaixa bem com a de François Truffaut, uma das figuras centrais da militância pró-autoralidade, em *“Uma certa tendência no cinema francês”*, onde ele se volta contra uma tradição do cinema francês que acredita que o papel do diretor é ser fiel a um texto que preexiste à realização de um filme. O sinal de qualidade, nesta tradição, situa-se fora do filme, na utilização de fontes literárias conceituadas ou na obra de roteiristas respeitados. Truffaut se refere a essas obras como “filmes de roteiristas”: “Quando eles [os roteiristas] entregam o roteiro, o filme está feito” (TRUFFAUT, 2003, p.35). Dentro dessa concepção obsoleta o papel do roteirista é servir ao material de origem, geralmente de natureza literária, e o papel do diretor é servir ao roteiro; em ambos os casos, o papel do cineasta está a serviço de um material que foi plenamente realizado em outro meio; além disso, como palavras em uma página. Para um autor, segundo o argumento de Truffaut, é durante o processo de produção que um filme nasce. Ou, no mínimo, que

o *set* de filmagem seja entendido como o verdadeiro ponto de partida da escrita cinematográfica, com a montagem e a edição do som como etapas finais na geração de emoções e ideias. A escrita cinematográfica começa quando a câmera é posta em jogo, quando ela se aproxima de um conjunto de elementos pró-fílmicos e um filme se permite formar desse encontro. Poderíamos dizer, nesse contexto, que Truffaut oferece a seus leitores um útil lembrete da etimologia do próprio termo cinematografia: cinema como escrita com movimento, assim como fotografia significa escrita com a luz. Truffaut, evoca uma radicalidade sem mediações em sua crítica intitulada *Ali Baba e a política dos autores*, quando cita o que ele intitula fórmula de Giradoux: não há obras, apenas autores (TRUFFAUT, 2003, p.38).

A expressão *politique des auteurs* é traduzida para o português em sua forma literal como política dos autores, mas também se adotam as variantes teoria do autor (Brasil) e teoria de autor (Portugal), derivadas de *author theory*, controversa tradução adotada pelo crítico norte-americano Andrew Sarris ao introduzir a autoralidade cinematográfica na crítica de língua inglesa a partir do conceito original dos críticos franceses. Sobre a polêmica instaurada sobre a adoção dessas terminologias distintas vou me estender no primeiro capítulo desta tese. Política ou teoria, essa abordagem crítica representa um grande desafio no campo da pesquisa científica, porque como destaca Peter Wollen, “a teoria de autor desenvolveu-se de forma bastante fortuita; nunca foi elaborada de modo programático, num manifesto ou numa declaração coletiva” (WOLLEN, 1984, p.79). Bazin observa que “como os critérios da *politique des auteurs* são muito difíceis de formular, a coisa toda se torna altamente perigosa. É significativo que nossos melhores escritores de *Cahiers* a tenham praticado por três ou quatro anos e ainda não tenham produzido o *corpus* principal de sua teoria” (BAZIN, 1957, p. 252).

Portanto qualquer avanço nesse campo teórico necessita contornar a escassez de textos específicos com a leitura atenta da fortuna crítica gerada em torno dos cineastas eleitos como canônicos pelos defensores do conceito de autoralidade e extrair expressiva parte de seu cabedal de informações das entrevistas desses mesmos realizadores para os críticos da *Cahiers du Cinéma*. Realizadas em alguns casos por críticos que também iriam se notabilizar como realizadores, a formulação das perguntas nas entrevistas e os ângulos de abordagem explicitam o modo de pensar do entrevistador em relação à obra do entrevistado, permitindo que se entreveja boa parte da fundamentação que embasou essa política cinematográfica que se sustenta também como teoria. No primeiro capítulo desta tese iremos aprofundar a questão ao estruturar e categorizar os elementos essenciais que emergem da leitura de textos produzidos e entrevistas conduzidas primordialmente pelos Jovens Turcos.

Em sua essência a *politique des auteurs* preconiza a existência de diretores de cinema cujos filmes refletem uma visão artística através de temas reconhecíveis, recorrentes e características visuais que informam ao público que o diretor possui uma identidade artística consistente em toda a filmografia. Como afirma Baecque, “os textos fundadores dos *Cahiers Du Cinéma* associam de um modo irreversível a adesão a um cineasta e a compreensão de seu universo formal, pessoal; para dizer isso em poucas palavras: sua visão de mundo”. (BAECQUE, 2003, p.20). Essa visão de mundo personalizada e coesa deve impregnar todos os filmes de determinados realizadores para fundamentar sua aceitação como autores cinematográficos, nesse caso detentores de *status* semelhante ao dos artistas mais reconhecidos nas mais diversas áreas da criação artística. Nessa perspectiva alguns diretores de cinema, vistos pela indústria como artesões substituíveis, passariam a ser equiparáveis a um Michelangelo ou a

um Shakespeare, e ao longo dos anos os críticos devotos da autoralidade vão construir na *Cahiers* um panteão de eleitos onde figura com destaque uma casta de diretores norte-americanos de nascimento como John Ford, Howard Hawks, Orson Welles e Nicholas Ray, e outros radicados nos Estados Unidos como Alfred Hitchcock e Fritz Lang. Também tem lugar nesse lugar privilegiado o dinamarquês Carl Dreyer, o sueco Ingmar Bergman, o japonês Kenji Mizoguchi, o alemão Max Ophuls e o espanhol Luis Buñuel. Do cinema italiano somente Roberto Rossellini e Michelangelo Antonioni receberam tal distinção e cineastas atuantes em outras cinematografias raramente foram citados pela revista numa perspectiva autoral. Cabe ressaltar que a não inclusão de um diretor no cânone autoral não exclui a possibilidade de que filmes avulsos ou parte de sua obra possam ser referendadas ou apreciadas pelos críticos que adotam o autorialismo como padrão de apreciação crítica, mas nesse caso estamos diante de alguém que na terminologia cinematográfica francesa é um *metteur-en-scène*, um realizador que domina satisfatoriamente os códigos de linguagem e os procedimentos técnicos do cinema, mas não consegue estabelecer através deles a cosmovisão que caracteriza um autor.

Em *Introdução à Teoria do Cinema*, Robert Stam intitula de *O Culto ao Autor* o capítulo onde se dedica a analisar o autorismo, que considera ter dominado a crítica e a teoria do cinema no final dos anos 50 e princípio dos 60 (STAM, 2006, p.102). A palavra culto remete automaticamente à questões da cinefilia que evocam uma postura quase religiosa em relação a um objeto de adoração, aproximando-se de uma apreciação crítica na qual uma postura mais cientificista pode ser obscurecida por uma visão que periga ser confundida com arroubos de misticismo. Essa zona de risco fica bastante clara numa citação extraída de *Notas Sobre a Teoria de Autor*,

onde Andrew Sarris introduz na crítica de língua inglesa o conceito do que ele batiza de *auteur theory*:

(...) não é exatamente a visão de mundo que um diretor projeta nem exatamente sua atitude em relação à vida. É ambígua, em qualquer acepção literária da palavra, porque uma parte é enraizada na substância do cinema e não pode ser expressa em termos não cinematográficos (...) Arriscarei dizer que ela é como um *élan* da alma? (SARRIS, 1996, p.24).

Ao longo da tese, a obra de Visconti representada pelo *corpus* adotado vai ser submetida a uma exegese que passa, entre outros parâmetros, pela conceituação de Sarris onde “As três premissas da teoria do autor podem ser visualizadas como três círculos concêntricos: o círculo externo como técnica; o círculo do meio, estilo pessoal; e o círculo interno, significado interior” (SARRIS, 1996, p.25).

Início o percurso no Capítulo 1 apresentando os fundamentos da *politique des auteurs* que nortearam a pesquisa em suas diversas ramificações e vertentes, introduzindo as problematizações decorrentes de sua contestação dentro e fora do ambiente acadêmico, bem como sua ascensão e declínio no campo das teorias cinematográficas dominantes. Também aqui vou introduzir elementos pertinentes à Teoria dos Cineastas, que em certos sentidos é antípoda da *politique des auteurs*, mas que pode estabelecer com esta uma relação dialógica, contrastando certos elementos fílmicos na visão do crítico e do próprio cineasta, lembrando que nessa teoria “cineasta” é um termo que abrange a todo e qualquer criativo para além do realizador (são disso exemplo, os atores e atrizes, montadores/as, diretores de fotografia, etc.) (PENAFRIA; ARAUJO, GRAÇA, BAGGIO, 2016, p.10).

No Capítulo 2 abordo a trajetória criativa e a construção do estilo pessoal de Luchino Visconti, tomando como fundamento a abordagem de David Bordwell, que considera estilo “um uso sistemático e significativo de técnicas da mídia cinema em um filme” (BORDWELL, 2013, p.17), e que promove a interrelação entre a técnica e o significado interior na figura dos círculos concêntricos da autoralidade que nos propõe Sarris. Aqui escritos do próprio cineasta e depoimentos preservados sob a forma de entrevistas dialogam com a percepção crítica essencial sobre seu conjunto de obra.

No Capítulo 3 dedico-me a analisar detidamente cada filme do *corpus* eleito em todas as dimensões técnicas e criativas que contribuem para a consecução da *mise-en-scène*, além de explorar aspectos de suas inserções temáticas que particularizam a unicidade autoral da mundividência expressa por Visconti. Essa abordagem vai se valer do fato de que escrevo esta tese incorporando também a ela a minha extensa experiência no campo da realização cinematográfica, potencializando uma visão sobre a produção dos sons e imagens de um filme para além de sua concretização final, o que permite expor nuances mais perceptíveis a um olhar habituado aos procedimentos da pré-produção, produção e pós-produção fílmica.

E por fim chegaremos à conclusão, evidenciando as principais descobertas do processo de pesquisa e conectando os capítulos da tese em busca de um encerramento de um percurso de descobertas, que se propõe a renovar a mirada e propor novos caminhos analíticos sobre uma das filmografias mais relevantes da história do cinema.



## 1 FUNDAMENTOS DA AUTORALIDADE: POLÍTICA OU TEORIA?

Quando o crítico do jornal *The Village Voice* Andrew Sarris<sup>6</sup> publica na revista *Film Culture* seu artigo *Notes on the Auteur Theory in 1962* (Notas Sobre a Teoria do Autor em 1962), faz a introdução da *politique des auteurs* para os leitores da língua inglesa, assinalando que “até onde sei, não há definição da teoria do autor na língua inglesa, ou seja, por nenhum crítico americano ou britânico” (SARRIS, 1996, p.15). Nem nesse texto e tampouco em seu livro *The American Cinema: directions and directors 1929-1968* (1968) o autor justifica a substituição da palavra política pelo termo teoria, embora ambas sejam etimologicamente distintas e remetam a diferentes contextos. Nele Sarris afirma que *politique des auteurs* refere-se originalmente à política existente na *Cahiers* de ser a favor de certos diretores e contra outros (SARRIS, 1996, p. 16). É de se pensar que a escolha do termo teoria tenha sido uma tentativa de dar mais consistência a uma nova corrente de avaliação crítica que não estava assentada em bases sólidas, já que, segundo Bernardet, “os Jovens Turcos não produziram nenhum texto programático, nenhuma manifesto que defina qual a política, qual a noção de autor” (BERNARDET, 2018, p.19).

Possivelmente essa ausência de fundamentação teórica sobre a autoralidade no cinema tenha acontecido porque “no seu próprio uso cinematográfico, a palavra autor tem primeiro uma significação literária” (BERNARDET, 2018, p.19). Ou seja, pelo fato do conceito de autor ser

---

<sup>6</sup> Andrew Sarris (1928-2012) foi um dos críticos de cinema mais influentes Estados Unidos e professor de longa data na School of the Arts (SOA). Descrito como indispensável e perspicaz, erudito, mas objetivo e realista, Sarris era conhecido por suas críticas nos jornais *The Village Voice*, *The New York Observer*, e na revista *Film Culture*, bem como por popularizar a teoria do autor em solo norte-americano.

amplamente difundido nos estudos literário, os críticos cinematográficos adeptos do autorismo não se sentiam navegando por um território inexplorado, bastando apenas uma transição conceitual para que as questões relativas à autoralidade já debatidas e estabelecidas em outros campos da criação artística pudessem fincar raízes nos processos de análise fílmica. Também deve ser levado em conta que a caracterização popular do cinema como a sétima arte traz implícita a atribuição aos realizadores cinematográficos do mesmo *status* autoral associado a escritores e pintores (STAM, 2006, p.104).

Como um dos fundadores da *Cahiers do Cinéma*, e de certa forma um mentor de seus jovens críticos, o primeiro autor a quem um pesquisador recorre para entender mais a fundo o que norteia a política autoral deve ser indiscutivelmente André Bazin. Nos seus anos produtivos como crítico e ensaísta cinematográfico, que duraram de 1943 até sua morte em 1958, Bazin foi uma figura de proa no cinema francês, e lamentavelmente não chegou a testemunhar alguns de seus acólitos transformarem-se em luminares da Nouvelle Vague e como tal revolucionarem o cinema. O mais intimamente ligado a ele, François Truffaut, mira seu arsenal crítico em direção à produção francesa do pós-guerra no incendiário ensaio-manifesto *Uma certa tendência do cinema francês*, publicado na *Cahiers Du Cinéma* em 1954. Nele Truffaut cunhou o termo “cinema de autor” e investiu furiosamente contra o que intitula “tradição de qualidade” do cinema que se faz então na França, que produz obras estilisticamente amorfas e esteticamente engessadas, repetindo as mesmas fórmulas através de roteiros acadêmicos, que geravam narrativas enfadonhas que não mais representavam as inquietações dos intelectuais de sua geração. Era uma escola de realização a que chamava pejorativamente de “o cinema de Papai”, que não passaria de mera tradução de um roteiro para as telas, feita

por burgueses para burgueses (TRUFFAUT, 1954). É Truffaut também o pioneiro no uso do termo *politique des auteurs* nas páginas da revista, o que faz em uma crítica sobre um filme de Jacques Becker que tem como protagonista o comediante Fernandel (TRUFFAUT, 1955). Em sua obra crítica e ensaística, Bazin dedica um único artigo totalmente à questão autoral, intitulado *A Política dos Autores* e publicado em 1957. É uma revisão crítica sobre o papel da *Cahiers* no estabelecimento e fortalecimento do conceito de autoralidade, onde manifesta sua adesão não incondicional ao movimento e algumas ressalvas a seus princípios.

Gostaria de evitar um mal-entendido desde o início. Eu discordo dos meus colegas que estão mais firmemente convencidos de que a *politique des auteurs* está bem fundamentada, mas isso de forma alguma compromete a política geral da revista. Quaisquer que sejam nossas diferenças de opinião sobre filmes ou diretores, nossos gostos e desgostos comuns são suficientemente numerosos e fortes o suficiente para nos unir; e embora eu não veja o papel do autor no cinema da mesma forma que François Truffaut ou Rohmer, por exemplo, isso não me impede de acreditar até certo ponto no conceito de autor e muitas vezes compartilhar suas opiniões, embora nem sempre de seus amores apaixonados (...) Por fim, gostaria de acrescentar que, embora me pareça que a *politique des auteurs* tenha levado seus partidários a cometer vários erros, seus resultados totais foram suficientemente férteis para justificá-los diante de suas críticas. É muito raro que os argumentos utilizados para atacá-los não me façam correr em sua defesa (BAZIN, 2003, p. 46).

Bazin afirma também que “*a politique des auteurs* consiste, em suma, em escolher o fator pessoal na criação artística como padrão de referência, e então assumir que ela continua e até avança de um filme para outro” (BAZIN, 1957) e elogia as qualidades metodológicas desse viés, louvando sua reação contra o relativismo impressionista que, ao lado do

sociologismo conteudístico, ainda reinava sobre uma boa parte da crítica cinematográfica do período. Peter Wollen observa que por ter se desenvolvida de maneira informal e sem um programa definido, a teoria do autor pode ser interpretada e aplicada seguindo linhas bastante abrangentes e que “diferentes críticos aprofundaram métodos de certo modo diferentes dentro de uma atitude fluida de atitudes comuns” (WOLLEN, 1984, p.79).

### 1.1. À PROCURA DE UMA METODOLOGIA DO AUTORISMO: FORMULAÇÕES TEÓRICAS

Uma vez que notoriamente não existem normas, padrões analíticos ou fórmulas a serem aplicadas que permitam de imediato a detecção ou estabelecimento da autorialidade na obra de um cineasta, para enveredar nessa direção é necessário o estabelecimento de parâmetros capazes de fundamentar uma pesquisa acadêmica que vai comprovar ou não a tese proposta. No caso deste trabalho, o caminho escolhido foi o de extrair dos escritos fundadores - e das perguntas e respostas contidas nas entrevistas referenciais que autores reconhecidos pelos cânones dos críticos da *Cahiers dos Cinéma* concederam à revista - subsídios para um método de abordagem que, se não prima pela ortodoxia, possibilita uma análise comparativa do *corpus* eleito para a tese com preceitos que subsidiaram a atribuição de autorialidade para determinados cineastas de diferentes origens. Não se pode falar aqui no estabelecimento de uma metodologia *a posteriori*, para um movimento crítico que prosperou sem ela, mas de fazer da busca de preceitos metodológicos uma caminhada que, mesmo correndo o risco de às vezes parecer tortuosa, tem no mínimo o potencial de revelar novas facetas do rico e variado universo cinematográfico de Luchino Visconti. Afinal, como alerta Bazin, “como os critérios da *politique des auteurs* são muito difíceis de formular, a coisa toda se torna altamente

perigosa” (BAZIN, 2003, p.52). Sarris nos lembra que “na verdade, a própria teoria do autor é uma teoria padrão em constante fluxo” (SARRIS, 1996, p.16).

A existência desses perigos não arrefeceu o ímpeto pela adoção da autoralidade como critério analítico ao longo de muitas décadas e por críticos de diversos países, e o surgimento de novas teorias do cinema não minimizou ou apagou sua importância histórica nem deteve o escorrer de seu fluxo incessante. Também incorporo a esse rol de possibilidades as observações críticas, historiográficas e ensaísticas sobre o tema presente em obras de Robert Stam, Peter Wollen, David Bordwell, Andrew Tudor, Jacques Aumont, Michel Marie, Jean Claude Bernardet, Edward Buscomb e Stephen Heath. De todas essas fontes podem ser extraídos alguns conceitos essenciais para a execução de alguns processos analíticos que visam o estabelecimento de autoralidade em uma obra ou num conjunto delas. Dos textos críticos, ensaísticos e reflexivos extraímos abaixo algumas possíveis linhas avaliativas:

- A escolha do fator pessoal na criação artística como padrão de referência, assumindo que ele continua e até avança de um filme para outro. Reconhecer que existem alguns filmes importantes de qualidade que escapam a este teste, mas estes serão sistematicamente considerados inferiores àqueles em que o cunho pessoal do autor, por mais banal que seja o cenário, possa ser percebido mesmo infinitesimalmente (BAZIN, 2003, p.51).
- A primeira premissa da teoria do autor é a competência técnica de um diretor como critério de valor. Um filme mal dirigido ou não dirigido não tem importância em uma escala crítica de valores, mas pode-se fazer uma conversa interessante sobre o assunto, o roteiro, a

atuação, a cor, a fotografia, a montagem, a música, o traje, a decoração, e assim por diante. Essa é a natureza do meio. Você sempre ganha mais pelo seu dinheiro do que pela arte. Agora, pela teoria do autor, se um diretor não tem competência técnica, nenhum talento elementar para o cinema, ele é automaticamente expulso do panteão dos diretores. Um grande diretor tem que ser pelo menos um bom diretor. Isso é verdade em qualquer arte. O que constitui talento de direção é mais difícil de definir abstratamente. Há menos desacordo, entretanto, neste primeiro nível da teoria do autor do que haverá depois. (SARRIS, 1996, p.17).

- A segunda premissa da teoria do autor é a personalidade distinguível do diretor como critério de valor. Ao longo de um conjunto de filmes, um diretor deve apresentar certas características de estilo recorrentes, que lhe servem de assinatura. A maneira como um filme se parece e se move deve ter alguma relação com a maneira como um diretor pensa e sente. Esta é uma área onde os diretores americanos são geralmente superiores aos diretores estrangeiros. Como grande parte do cinema americano é encomendado, um diretor é forçado a expressar sua personalidade por meio do tratamento visual do material, e não pelo conteúdo literário do material. (SARRIS, 1996, p.18).
- A terceira e última premissa da teoria do autor está relacionada com o significado interior, a glória última do cinema como arte. O significado interior é extrapolado da tensão entre a personalidade de um diretor e seu material. Essa concepção de significado interior aproxima-se do que Astruc define como *mise-en-scène*, mas não exatamente. Não é bem a visão de mundo que um diretor projeta,

nem bem sua atitude em relação à vida. É ambíguo, em qualquer sentido literário, porque parte dele está embutido no material do cinema e não pode ser traduzido em termos não cinematográficos. Truffaut chamou “temperatura do diretor no set”, e isso é uma boa aproximação de seu aspecto profissional. Atrevo-me a sair e dizer o que penso, porque é um *élan* da alma? (SARRIS, 1996, p.18).

- O trabalho de um autor possui uma dimensão semântica, não é puramente formal, enquanto o de um *metteur-en-scène*, ao contrário, não ultrapassa o domínio da execução, da transposição para o complexo específico de códigos e canais cinemáticos de um texto pré-existente: um argumento, um livro ou uma peça. Como veremos, a significação dos filmes de um autor é construída *a posteriori*, a significação – semântica, mais do que estilística ou expressiva – dos filmes de um *metteur-en-scène* existe *a priori* (WOLLEN, 1984, p.80).
- Um corolário essencial da teoria tal como se desenvolveu é a descoberta de que as características definidoras do trabalho de um autor não são aquelas que se apresentam logo como evidentes. O propósito da crítica é, portanto, a descoberta de um núcleo de motivos básicos frequentemente recônditos sob a capa dos contrastes superficiais entre tema e forma de tratamento. O padrão formado por esses motivos é que dá ao trabalho de um autor a sua estrutura particular, quer definindo internamente, quer distinguindo um corpo de trabalho de outro (WOLLEN, 1984, p.82).

- Havia assim duas noções centrais para a utilização de *auteur* logo desde o início. Primeiro, a velha ideia de que o realizador era o verdadeiro criador do filme. Por muito controverso que isso possa ter sido no passado, passou agora para sempre, sem qualquer dúvida, para o domínio da aceitabilidade. Os velhos argumentos, muitas vezes ligados à tentativa de provar que o cinema era a sétima arte, foram na generalidade arbitrados com êxito. (...) Mas a segunda noção envolvida na utilização dos *Cahiers* levou a uma direção diferente. Na Europa considerava-se que o realizador estava relativamente liberto das pressões comerciais de Hollywood. Era essa liberdade que lhe permitia ser um *auteur* (TUDOR, p.124-125).
  
- Entendo, por princípio de *auteur* um método descritivo que procura provar, não que um realizador é um grande realizador, mas o que é a estrutura básica da obra de um realizador. O pressuposto subjacente a este princípio é o de que qualquer realizador cria os seus filmes com base numa estrutura central e que todos os seus filmes podem ser vistos como variações no desenvolvimento dela (LOVELL, 1968, p.8).
  
- A *politique* original dos *Cahiers* não era propriamente uma teoria, tendo um embasamento pouco sólido. Consistia em uma abordagem teórica do cinema que nunca chegaria a ser plenamente explicitada. A *politique*, como indica a escolha do termo, tinha intenção polêmica e pretendia definir uma atitude em relação ao cinema e um curso de ação. Ao seguir esse curso, os *Cahiers* acabavam revelando partes da



teoria na qual a *politique* se baseava; mas em geral isso acontecia por acaso, e às vezes incoerentemente. (BUSCOMBE, 2005, p. 282).

- Em certa medida, a ideia de autoria supõe o autor como criador do discurso: é como fonte deste que o autor é apresentado como uma unidade de discurso. Algumas precisões impõem-se imediatamente. Nem todo discurso tem um autor, nem seria possível exigir que tivesse. Estamos rodeados, em nossa vida cotidiana, por uma trama de discursos em cujos fios entretecidos não saberíamos colocar as exigências de autoria. Com relação ao cinema, essas exigências são limitadas. (HEATH, 2005, p.295).
  
- As vias para se chegar à matriz não são racionais. O autor vai em sua direção, mas sem saber exatamente qual é essa direção. Ele pode até não perceber a matriz em sua plenitude, até quando alcança alto nível de sua expressão. (...) É a porta aberta para o crítico, que terá como tarefa perceber o que o autor não percebe, descobrindo a obra que se apresenta relativamente enigmática, informando até o autor sobre ela. (BERNARDET, 2018, p.46-47).
  
- Mas como ação tática a política dos autores fez a distinção entre os impostores e os grandes cineastas. Defendeu alguns cineastas contrapondo-os a outros. O critério do específico cinematográfico impôs-se (*mise-en-scène*) contra outros que eram extra-filme (de ordem ideológica, política, literária, calcados num padrão de qualidade) e refletiam uma certa conciliação perceptiva e formal. (...)

A política dos autores foi gesto de vanguarda de críticos que queriam ser cineastas e identificavam suas paixões e seus modelos (os filmes, os autores), aqueles que seriam fiadores de sua revolução jacobina. (REIS, 2018, p.95).

## 1.2. À PROCURA DE UMA METODOLOGIA DO AUTORISMO: ENTREVISTAS

Ao longo do período em que a *politique des auteurs* foi engendrada no interior da *Cahiers du Cinéma*, a revista publicou inúmeras entrevistas com os cineastas/autores favoritos da redação, havendo nela uma determinação não oficializada, mas informalmente adotada, de que o entrevistador tivesse profunda afinidade com a obra do entrevistado, buscando interagir com ele através de perguntas elaboradas de maneira que naturalmente reafirmasse os conceitos da autoralidade. Editor-chefe da revista a partir de 1968, ao lado de Jean-Luis Comolli, e seu diretor editorial, Jean Narboni publica uma compilação intitulada *La Politique des Auteurs*, reunindo em um único volume as entrevistas mais importantes sobre o tema publicadas na década compreendida entre 1954 e 1964. Os entrevistados são os cineastas mais representativos do conceito de autoralidade defendido pela *Cahiers*: Jean Renoir, Roberto Rossellini, Fritz Lang, Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Luis Buñuel, Orson Welles, Carl Dreyer, Robert Bresson e Michelangelo Antonioni. A única ausência notória é a de John Ford, tradicionalmente avesso a entrevistas e pouco afeito às formulações críticas sobre sua obra, como pode ser visto no documentário de Peter Bogdanovich *Directed by John Ford* (1971).

O corpo de entrevistadores é composto majoritariamente por críticos que já haviam se tornado cineastas à época das entrevistas ou que ainda

viriam a sê-lo, como Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, Jacques Rivette, Éric Rohmer e Jacques Becker. André Bazin e Jean Domarchi estão entre os que se dedicaram somente à crítica e outros como Jean Douchet e Jacques Doniel-Valcroze foram majoritariamente críticos que exerceram esporadicamente a direção de cinema. Para facilitar a utilização da visão crítica expressa nas entrevistas na avaliação da obra viscontiana, elaboraram uma espécie de catálogo temático a partir das principais questões formuladas. Ao observar o fato de que nenhuma pergunta ou resposta refere-se explicitamente à *politique des auteurs*, no entanto, o organizador da compilação as julgou suficientemente representativas das questões envolvidas no movimento teórico.

- Jean Renoir entrevistado por Jacques Rivette e François Truffaut (1957): a distinção entre o realismo e o naturalismo; o interesse pelos problemas técnicos; o filme comercial; o improviso; a utilização da trucagem; a experiência sonora; a inovação e a imitação; o sentido da história; a ambiguidade e a psicologia.
- Roberto Rossellini entrevistado por François Truffaut e Éric Rohmer (1954) e Éric Romer e Fereydoun Hoveida (1963): à parte do neorrealismo; o pessimismo; a novidade no estilo; a objetividade e a impassibilidade; a abstração da liberdade; a improvisação; o cinema-verdade; ser um artista; a convenção da luz; o jogo do ator; onde começa e acaba a arte; o uso da técnica; a posição moral; o didatismo e a utilidade prática na arte; o cineasta e o cientificismo.
- Fritz Lang entrevistado por Jean Domarchi e Jacques Rivette (1959): períodos das obras; filmes mais estimados; crítica social de um sistema ou civilização; lição de conjunto dos filmes; tonalidade do filme; filmes realizados por dinheiro; cinema como instrumento de

- predicação e educação; gosto pelo melodrama; arte como crítica; teoria geral sobre o cinema;
- Howard Hawks entrevistado por Jacques Becker, Jacques Rivette e François Truffaut (1956): colaboração do argumentista; transportado a outra época pela imaginação; filme realista; filmes fundamentados em acontecimentos; filmes relacionados a outros; o diretor na montagem; diferenças narrativas entre livro e filme; fusão de gêneros ou explosão de gêneros: influências de outros diretores.
  - Alfred Hitchcock entrevistado por Claude Chabrol e François Truffaut (1955) e Jean Domarchi e Jean Douchet (1959): necessidades para si e para o público; mesmo assunto e mesma relação entre personagens; a ideia de domínio; filmes comerciais; enquadramento e iluminação; a metafísica; significação moral ou cenário dramático; luta contra o mundo exterior; a lógica e a imaginação; oposição entre luz e sombra; elemento primordial da cena; linhas de composição; variações de objetivas com fins dramáticos; concepção pessimista da vida.
  - Luis Buñuel entrevistado por Andre Bazin e Jacques Doniel-Volcronze (1954): o cinema em relação à literatura e pintura; a música nos filmes.
  - Orson Welles entrevistado por Andre Bazin, Charles Bitsch e Jean Domarchi (1958): o personagem ideal; personagens representantes da moral; concepção nietzschiana da existência; a moral superior; ataque ao capitalismo; direção de atores; concepção feminina da vida.
  - Carl Dreyer entrevistado por Michel Delahaye (1965): a beleza da alma e do corpo; intuições que guiam; as palavras e as imagens; a purificação do texto; o uso do som; a rigidez e a tolerância; definição de estilo.

- Robert Bresson entrevistado por Michel Delahaye e Jean-Luc Godard (1966): filmes que prefiguram outros; o filme total; filmes de encenação; a improvisação; seguir um fio e explorar um filão; insistência no sol; inversão das funções da imagem e do som; visão da humanidade; amor à pintura; vários filmes em um; sentimento em relação ao cinema; a pintura dos sentimentos.
- Michelangelo Antonioni entrevistado por Jean-Luc Godard (1964): filmar, viver e compreender; o mundo total; o mundo moderno como revelação de neuroses; e estética e a concepção do artista; conservar os sentimentos, as formas abstratas; filmar em cores; drama plástico; diálogos funcionais; pintores e romancistas.

Em 1967 foi lançado o livro *Hitchcock/Truffaut*, que resultou de uma semana de entrevistas realizadas pelo cineasta e crítico francês com o cineasta que encarnou como nenhum outro o conceito de autorialidade preconizado pela *Cahiers du Cinéma*. Desde seu lançamento foi traduzido para diversos idiomas e nunca deixou de ser reeditado, tornando-se a obra do gênero mais difundida e referencial nos estudos de cinema. Nela Truffaut demonstra um conhecimento enciclopédico do universo hitchcockiano, que é rigorosamente investigado em todas as suas dimensões e minúcias, elaborado com a manifesta intenção de reabilitar Hitchcock diante da crítica norte-americana, que à época examinava seu trabalho com condescendência, quando não com desprezo (TRUFFAUT, 2004, p. 21). Como observa Ismail Xavier no prefácio à edição brasileira:

A defesa do autor do autor-artista a partir da *mise-en-scène*, de sua fatura como agenciador de imagem e som, contra a ideia de qualidade apoiada nas virtudes literárias do roteiro, deu à política dos autores uma enorme ressonância, desinibindo admiradores de Hitchcock do outro lado do oceano (XAVIER, 2004, p.18).

Por ter sido Truffaut o deflagrador da *politique* entre a crítica cinematográfica, é natural que seu olhar sobre um realizador de obra tão extensa e variada como a do cineasta inglês possa servir como parâmetro de abordagem da questão autoral levada a outras filmografias, dada sua extensão e riqueza conceitual. Como percebe Ismail Xavier:

A entrevista deu toda a ênfase ao percurso da obra, não propriamente à biografia do cineasta, embora uma referência à sua formação tenha feito parte da conversa. Interessava, mais do que tudo, o relato das circunstâncias de cada produção, os problemas técnicos e as soluções capazes de descrever o método (XAVIER, 2004, p.16)

Como convém à política dos autores, embora entrevistador e entrevistado reconheçam uma hierarquização dos filmes entre as obras melhor sucedidas, as que ficaram em um meio termo e aquelas que não lograram uma execução satisfatória, não se descarta nenhuma delas como indigna de atenção. Todas são esmiuçadas em múltiplos detalhes, assinalando-se seu pertencimento a um conjunto de obra que expressa uma coesa visão de mundo.

Para o percurso analítico da tese, extraí alguns eixos temáticos que tem potencial para servir de guia no território viscontiano.

- A filosofia do estilo.
- O cinema puro.
- *A mise-en-scène*.
- As posições de câmera.
- Os gestos e olhares dos personagens.
- O fluxo subterrâneo de interesses e emoções.
- A superfície do enredo.
- A transcendência aos diálogos.
- A lógica das imagens e sons.

- A não pertinência do verossímil.
- O teor fabular revelatório.
- Os procedimentos recorrentes.
- A pedagogia e as convenções.
- A operação na indústria cultural.
- A observação psicológica.
- A inquietação moral.
- Os percursos do desejo.
- A dissecação dos medos e prazeres.
- A passagem entre o clássico e o moderno.

### 1.3 A POLÍTICA DOS AUTORES ENCONTRA A TEORIA DOS CINEASTAS

Ao longo da história do cinema, diversos realizadores se notabilizaram por serem também autores de obras teóricas sobre diversos aspectos da criação fílmica, seja falando de suas próprias obras ou se dedicando a abordagens mais ambiciosas em termos de visão do universo cinematográfico. É o caso de cineastas influentes como Sergei Eisenstein, Dziga Vertov, Robert Bresson, Pier Paolo Pasolini, Andrei Tarkovski e Glauber Rocha, cuja filmografia é indissociável dos seus estudos teóricos. Embora a utilização em críticas e ensaios de elementos extraídos de falas dos próprios cineastas seja uma prática comum há muitas décadas, é relativamente recente a sistematização dessa abordagem na forma de um movimento crítico, que encontra no livro *As Teorias dos Cineastas* (2004), do pesquisador e professor de cinema Jacques Aumont, uma análise abrangente das diversas formulações elaboradas por uma vasta gama de diretores e extraídas de diversas fontes. Aumont justifica seu recorte afirmando: “Desde o Renascimento, todo artista no Ocidente pode ser

considerado um teórico – mesmo que jamais tenha dito algo que faça com que se acredite que é” (AUMONT, 2004, p. 9).

O surgimento, entre outros fatores, de grupos de estudos acadêmicos, que por sua vez fomentaram o surgimento de muitos pesquisadores nessa área, faz dela uma das mais promissoras possibilidades de avançar o conhecimento e a reflexão sobre o fazer fílmico. Ao contrário de Aumont, que limitou a abrangência de seus estudos aos escritos de diretores, a teoria dos cineastas reconhece e avaliza as contribuições dos outros membros das equipes de realização, não fazendo distinção hierárquica na valoração de seus conhecimentos. Não estabelece também diferenciação entre aquilo que é escrito pelos realizadores em formatos tradicionais daquilo que é expresso através de entrevistas e falas registradas, acatando diferentes suportes e diversas mídias como fontes de pesquisa. Conforme explicitam Manuela Penafria, Ana Santos e Tiago Piccinini:

Enquanto definição, um cineasta é todo aquele que contribui de modo relevante para a criação cinematográfica, sendo que realizador não é sinónimo de cineasta. Um ator, um diretor de fotografia, um argumentista, um montador é, também, tal como o realizador, um cineasta. E, da nossa parte, a teoria do cineasta não implica assumir a “teoria de autor” (*politique des auteurs*). É o cineasta e a sua teoria que irão atribuir uma maior, menor ou nenhuma importância à questão do “autor”. Igualmente, admitimos que um cineasta mesmo que possa ter interesse lucrativo no cinema isso não é, no imediato, impeditivo de possuir uma teoria, de ter uma visão pessoal e original (PENAFRIA; SANTOS; PICCININI, 2014, p.332).

Essa admissão dos discursos sobre a criação que vão além da voz do diretor e o próprio gesto de abrir o ouvido crítico para essas falas são à primeira vista uma contradição que confronta a teoria dos cineastas com a



teoria do autor, já que esta tem como preceito inaugural a predominância da visão do diretor sobre todo o processo criativo de um filme. Essa contradição aparente não se fundamenta sobre elementos inconciliáveis, já que é possível a análise de um filme se abrir para muitas vozes sem que isso apague automaticamente o conceito de autorialidade que fundamenta a política e a teoria que se estuda aqui. Como argumenta Robert Stam, “a teoria fílmica, como toda a escrita, é palimpséstica”<sup>7</sup>(STAM, 2000, p. 10), ou seja, admite a sobreposição de escritas sem que as mesmas se tornem conflitantes.

Acredito que minha experiência na realização cinematográfica me concede um lugar de fala que leva em conta todos os processos de interação entre os departamentos técnico-criativos de um filme, trazendo à superfície do texto elementos aglutinadores da dicotomia cineastas/autores, lembrando que na matriz teórica dos dois movimentos o termo “autores” pressupõe somente a figura dos diretores enquanto “cineastas” pluraliza a autoria entre outros membros da equipe técnica. A ambição expressa aqui pode ser justificada pelo fato de que “Partindo do princípio que o melhor modo de compreendermos a obra de um cineasta é compreendermos a sua teoria, a explicitação da teoria de um cineasta implica uma metodologia” (PENAFRIA; SANTOS; PICCININI, 2014, pg.333), é notório que a extração dessa metodologia, a partir da obra concluída e das falas que se originaram dela, implica na capacidade de conhecer a fundo os processos de realização cinematográfica. Na análise do *corpus* fílmico eleito para a

---

7 Originalmente palimpsesto designa um pergaminho ou papiro cujo texto foi eliminado para permitir a reutilização. Tal prática foi adotada na Idade Média, sobretudo entre os séculos VII e XII, devido ao elevado custo do pergaminho. A eliminação do texto era feita através de lavagem ou, mais tarde, de raspagem com pedra-pomes.

investigação da tese serão preservados os princípios da *politique des auteurs* pela aplicação da metodologia que se pode extrair dela retrospectivamente, mas um dos objetivos é comprovar que é possível expandir a análise da autoralidade tomando por empréstimo ferramentas contidas na teoria dos cineastas, como o emprego da própria voz do cineasta ou de seu diretor de fotografia. Em *Pode um filme ser um ato de teoria?* Aumont defende que:

um filme é um ato, todo filme é um ato – mas um ato poético. É na qualidade de ato de invenção, ato de pensamento e de criação que, em última análise, um filme pode evocar, imitar ou chegar perto da teoria. É sua capacidade de inovar que pode dar a um filme a aparência de um enunciado teórico (AUMONT, 2008, p. 21).

A justaposição das duas teorias torna ambas melhor capacitadas para estender sua abrangência em direção às orientações teóricas no campo dos estudos fílmicos que Jacques Aumont e Michel Marie definem como as mais recorrentes: o cinema como representação ou substituto do olhar; o cinema como arte; o cinema como linguagem; o cinema como escritura; o cinema como modo de pensamento e o cinema como produção de afeto e simbolização do desejo (AUMONT; MARIE, 2007, p. 289-291).

## **2. RUMOS DE VISCONTI: UM PERCURSO FÍLMICO E UMA VISÃO DE MUNDO**

A aproximação à obra de um cineasta pode acontecer por diferentes caminhos. No caso de um diretor consagrado como Luchino Visconti, com uma obra que resistiu à passagem do tempo, a gama de possibilidades é bem extensa. A publicação de obras sobre seu trabalho teve início ainda nos anos 1950, quando o diretor ainda possuía uma filmografia de poucos títulos, e expandiu-se nas décadas seguintes, com o lançamento de diversas

narrativas biográficas e ensaios com recortes variados. Escritos em diferentes idiomas e publicados em vários países, juntam-se a um número expressivo de trabalhos acadêmicos e catálogos temáticos elaborados para acompanhar retrospectivas que acontecem com frequência regular mundo afora. Embora não apresentem nenhuma unidade estilística e focos variados, todos os escritos demonstram que autores enxergam de maneira muito convergente alguns aspectos da filmografia viscontiana. Essa aproximação tem como facilitador o fato de que a produção fílmica do autor chega apenas a 20 títulos, produzidos em um intervalo de 33 anos (1943-1976). A título de comparação, John Ford assinou a direção de 146 filmes entre longas, médias e curtas-metragens, ao longo de 53 anos (1917-1970).

Analisando o rol de diretores/atores sacramentados pela *Cahiers*, fica evidente que a história de vida, a formação e a relação com o sistema de produção não são fatores que influenciam na atribuição da autoralidade. Um Robert Bresson e um Howard Hawks tem trajetórias absolutamente distintas, e nada além de uma vontade crítica pode justificar seu encontro debaixo das asas do autorismo. Em seu ensaio “A Política dos Autores”, André Bazin alerta que na redação da *Cahiers Du Cinéma* “os adeptos mais rígidos da *politique des auteurs* costumam levar a melhor no final, porque com ou sem razão sempre veem em seus diretores favoritos a manifestação das mesmas qualidades específicas” (BAZIN, 2003, p. 42). A leitura da produção bibliográfica em torno de Visconti desemboca invariavelmente na detecção de temáticas e abordagens que referendam a existência das qualidades específicas de que fala Bazin, ou reforçam a existência de certos núcleos de pensamento que expressam questões presentes nas entrevistas conduzidas com diversos cineastas pelos defensores do autorismo, como a crítica social de um sistema ou civilização, a arte como crítica luta contra o

mundo exterior, o mundo moderno como revelação de neuroses, a observação psicológica, a inquietação moral, os percursos do desejo, a dissecação dos medos e prazeres, a passagem entre o clássico e o moderno, para ficarmos somente em alguns exemplos.

Em sua obra analítica dedicada a Luchino Visconti, Geoffrey Nowell-Smith afirma que a precisão geográfica e histórica das locações é tão significativa para a compreensão do trabalho quanto as espécies de temas que emergem das histórias e a maneira como são contadas (NOWELL-SMITH, 2011).

O que eu prefiro fazer, portanto, ao invés de focar exclusivamente em elucidar as estruturas subjacentes, é analisar o filme isoladamente, apostando na análise de cada um para trazer à tona sua ligação, aberta ou oculta, com o resto da obra de Visconti (NOVELL-SMITH, 2011, p.11).

Alguns como Henry Bacon explicitam já no título de seu livro a linha mestra de seus estudos críticos: *Visconti: Explorations of Beauty and Decay* (Visconti: Exploração da Beleza e Decadência, 1998), uma aproximação de polos opostos que permeia várias abordagens do universo viscontiano; ou então Alexander Garcia Düttmann em *Visconti: Insights Into Flesh and Blood* (Visconti: Percepções Sobre Carne e Sangue), que destaca a vertente melodramática na obra do diretor sob um prisma filosófico fundamentado na corporalidade dos personagens.

A visão externa sobre a postura crítica dos membros da *Cahiers* aderentes à *politique des auteurs* recai com grande destaque sobre uma das questões de base dessa teoria, a existência *a priori* de uma visão de mundo que o diretor/autor vai registrar sem exceção no conjunto de sua obra, desde às obras-primas até aquelas que por alguma razão resultam insatisfatórias aos olhos do crítico ou do seu criador. Esse conceito de cosmovisão aparece com frequência em textos filosóficos e psicanalíticos,

não raro sob a forma da palavra que o designa em alemão *weltanschauung*, expressão de uma visão metafísica do mundo, subjacente a uma concepção de vida. Os entrevistadores adeptos do autorismo com frequência investem em perguntas onde demonstram ter detectado a cosmovisão do entrevistado não somente através do tema dos seus filmes ou da concepção do roteiro, mas principalmente a partir de suas estratégias de *mise-en-scène*, trazendo à tona questões que envolvem a abstração da liberdade, a posição moral, o cientificismo, a teoria geral sobre o cinema, a metafísica, a concepção feminina da vida e a definição de estilo, entre outras muitas do gênero. Essas perguntas não costumam ser formuladas de maneira genérica, mas intrinsecamente associadas a uma escolha tecno-estética da direção, a elementos da decupagem, ao conceito fotográfico ou decisões de montagem de filmes específicos, dando a entender que se divisa ali um elemento recorrente unificador da atitude do criador diante do mundo formulada através do cinema.

Podemos exemplificar essa elucidação da visão de mundo de um autêntico autor recorrendo à entrevista concedida por Fritz Lang a Jean Domarchi e Jacques Rivette reproduzida no livro *A Política dos Autores*. Respondendo a uma pergunta sobre quais os filmes que mais estima entre os que dirigiu, Lang cita *M - O Vampiro de Dusseldorf* (M, 1932) e *Fúria* (Fury, 1936), explicando que “São todos filmes com base em uma crítica social. Naturalmente, prefiro isso, pois julgo que a crítica é algo de fundamental para um encenador” (NARBONI, 1976, pg.127). Segue-se então nova pergunta e resposta que explicita a linha de pensamento que acaba de ser aberta:

P: O que é que se entende exatamente como crítica social, a de um sistema ou de uma civilização?

R: Não se pode estabelecer diferença. É a crítica de nossos meios, de nossas leis, das nossas convenções. Vou

confessar-lhes um projeto. Devo filmar uma fita em que pus todo meu coração. É um filme que deve mostrar o homem atual, tal como é: esqueceu o sentido profundo da vida, não trabalha senão para realidades, para o dinheiro, não para enriquecer sua alma, mas para ganhar vantagens materiais. E porque esquece o sentido da vida já está morto. Tem medo do amor, quer apenas ir para a cama, fazer amor, mas não quer ter responsabilidades. Só o interessa a satisfação de seu desejo (NARBONI, 1976, p.127).

Em sua obra seminal *The American Cinema* Andrew Sarris estabelece pela primeira vez um *ranking* de diretores americanos a partir de um prisma autoral. No capítulo que se dedica a defender o que intitulou em inglês como *author theory*, preocupa-se em legitimar essa nova abordagem crítica tentando afastar dela o caráter de aleatoriedade ou de falta de solidez metodológica, afirmando que “Antes de tudo, a teoria do autor, pelo menos como a compreendo e agora pretendo reafirmar, não reivindica para si nem o dom da profecia nem a opção da percepção extracinemática (SARRIS, 1968, pg.20). Resta, no entanto, o paradoxo implícito nessa teoria que rejeita a subjetividade como ferramenta analítica, mas ao mesmo tempo não oferece nenhuma base científica de aproximação aos seus objetos de estudos. Vale ressaltar que à época do surgimento da *politique des auteurs* ainda era incipiente nos meios acadêmicos o estudo aprofundado do cinema, injustamente marcado pelo estigma de arte popular e menor ou de entretenimento para as massas, e mesmo os diretores mais respeitados pela crítica não costumavam ter suas obras estudadas em cátedras universitárias. Campos do conhecimento como a psicanálise e a linguística raramente faziam uso do cinema para o desenvolvimento e ilustração de suas teorias e metodologias, e a semiótica e o estruturalismo só iriam se firmar mais tarde como bases científicas dos estudos cinematográficos. Em sua entrevista a Éric Romer e Fereydoun Hoveida

em 1963 Roberto Rossellini afirma que “O mundo é tão grande, torna-se tão complexo que o artista é obrigado a conhecer um monte de coisas. Há anos que não leio senão livros científicos”. Um dos entrevistadores pergunta então como isso o ajuda na tarefa de cineasta e que relação existe entre o cinema e a ciência, ao que Rossellini responde evasivamente “Existe uma relação muito estreita. Vê-lo-ão quando tiver começado o meu próximo filme – mas não lhes posso dar qualquer exemplo, pois estou resolvido a nada dizer sobre isso antecipadamente” (NARBONI, 1976, p.120).

Entre os aspectos mais problematizados da *politique des auteurs* por seus opositores ou detratores está o fato de que uma boa parte de seus autores canônicos trabalhou majoritariamente dentro do *studio system* hollywoodiano, cuja rigidez dos métodos de produção e rígido controle sobre o trabalho do diretor conflitariam com os princípios fundamentais da autoralidade, levando Robert Stam a chamar a atenção para o fato do *politique* menosprezar a natureza coletiva da produção cinematográfica e o fato de que um cineasta não é um artista desimpedido mas alguém “inserido em uma rede de contingências materiais, cercado pelo aparato babélico de técnicos, câmeras e luzes do happening que geralmente é uma filmagem” (STAM, 2006, p.109).

Essa questão não é abordada frontalmente em nenhum texto crítico publicado pela *Cahiers* e parece naturalizada nos ensaios e entrevistas, onde embora diversos diretores/autores relatem suas dificuldades e embates em relação às empresas produtoras e aos produtores, essas circunstâncias parecem não interferir no fator autoral contido em cada uma de suas obras. Jean-Claude Bernardet cita livros de Claude Chabrol, Éric Rohmer e François Truchaud que relatam choques entre cineastas e produtores, onde a intervenção destes é aceitável no plano do roteiro e do enredo mas inadmissível no que tange à *mise-en-scène*. Em alguns casos esses

embatem até heroicizam a figura do diretor, como propõe Truchaud em seu ensaio sobre Nicholas Ray

Destino de Nicholas Ray, do artista em luta contra a máquina, Hollywood. Concepções diametralmente opostas, as do criador e as do comércio. Ray sempre foi obrigado a compor com o que lhe propunham, com Hollywood. (...) E é, ironia da sorte, quando mais atormentado pelos produtores, mais atraído, que o gênio de Ray jorra de seus próprios ferimentos (BERNARDET, 2018, p. 51).

## 2.1 OS DIFERENTES CAMINHOS NA BUSCA DA TOTALIDADE

Em sua cruzada empreendida para abrir espaço ao autorismo na crítica de língua inglesa Andrew Sarris vai bem além do laconismo de seus congêneres franceses, que escudados pelo prestígio e influência da *Cahiers du Cinéma* não se sentem impelidos a explicar, justificar ou elucidar sua política cinematográfica, que aparece nos artigos, críticas e entrevistas publicados pela revista como um fato consumado. Já Sarris se esmera em dar contornos mais visíveis ao fenômeno, buscando cercá-lo ao máximo de possibilidades interpretativas. Em *Notas Sobre a Teoria de Autor* abre espaço para explicar que:

Em última análise, a teoria do autor não é tanto uma teoria como uma atitude, uma tabela de valores que converte a história do cinema em biografia de diretores. O crítico autorista é obcecado pela totalidade da obra e do artista. Ele olha para um filme como um todo, um diretor como um todo. Entretanto as partes, por mais diversas que sejam individualmente, devem ser coerentes de forma significativa. A coerência significativa é mais provável quando o diretor domina os procedimentos com habilidade e propósito (SARRIS, 1996, p.19).



Embora nesta minha tese tenha delimitado um *corpus* de pesquisa composto por três filmes, preciso situá-los no interior da filmografia viscontiana para investigar se é possível incluí-los em algum conceito de totalidade. Nesse caso preciso fazer um percurso no conjunto da obra para que, no momento de análise individual dos filmes escolhidos, eu consiga elementos para integrá-los conceitualmente ou não ao *opus* viscontiano. Deixei de lado os documentários e episódios de filmes e excetuando-se *Noites Brancas*, *O Estrangeiro*, e *Ludwig*, este é o panorama com o qual vou me deparar em contato com os demais onze longas-metragens de ficção do diretor milanês. Ressalto que os aspectos biográficos de Visconti, ricamente detalhados nos livros sobre sua vida e obra, vão emergir aqui de acordo com sua interrelação obrigatória com determinados filmes. Na teoria do autor, origem étnica, classe social, grau de educação e formação profissional não são tomados como fatores relevantes para que um diretor seja alçado à categoria de autor. Portanto não se fazem necessárias essas premissas tradicionais como ponto de partida para uma avaliação crítica da obra.

## 2.2 A MATRIZ NEORREALISTA E PARA ALÉM DELA

Luchino Visconti é uma das figuras de proa no movimento neorrealista, que impactou enormemente o cinema do pós-guerra. Em seu livro *A Imagem-Tempo* Gilles Deleuze situa o movimento como deflagrador do cinema moderno, provocando uma transformação do estatuto da imagem cinematográfica. A rejeição das filmagens em estúdios, a valorização das locações naturais, a incorporação dos não-atores, a agenda temática de cunho social, entre outras características, redimensionam as possibilidades expressivas do cinema, o que implica em potencializar uma possível autoralidade, como irão observar os críticos

franceses quando do surgimento, não muito tempo depois do neorrealismo, da *politique des auteurs*. Embora gestado em teoria em anos anteriores, o neorrealismo nasce oficialmente nas telas em 1945 pelas mãos de Roberto Rossellini com a estreia de *Roma, Cidade Aberta*, e em seguida obras de Vittorio de Sicca e Luchino Visconti consolidam seus princípios essenciais nas telas. Em sua análise do movimento, Deleuze cita Bazin para estabelecer a necessidade de se invocar critérios, não só conteudísticos, mas também critérios formais e estéticos, para se estabelecer o alcance do universo neorrealista e as novas possibilidades abertas para a criação cinematográfica, tomando o cuidado de distinguir os filmes caracterizados como realistas daqueles concebidos como neorrealistas.

Tratava-se, segundo ele [Bazin], de uma nova forma de realidade, que se supõe ser dispersiva, elíptica, errante ou oscilante, operando por blocos, com ligações deliberadamente fracas e acontecimentos flutuantes. O real não era mais representado ou reproduzido, mas “visado”. Em vez de representar um real já decifrado, o neo-realismo visava um real, sempre ambíguo, a ser decifrado; por isso o plano-sequência tendia a substituir a montagem das representações. O neorrealismo inventava, pois, um novo tipo de imagem, que Bazin propunha de chamar “imagem-fato”. (DELEUZE, 1985, p.7-8)

Os três primeiros filmes de ficção de Visconti estão intrinsecamente ligados ao neorrealismo, sendo que alguns historiadores defendem ter sido o primeiro deles, *Obsessão* (*Ossessione*, 1943), versão livre do romance policial de James L. Cain *The Postman Always Rings Twice*, o deflagrador do movimento, precedendo *Roma, Cidade Aberta* no estabelecimento de seus princípios fundamentais tanto no processo de filmagem como no resultado na tela.

### **Figura 1 - Obsessão: os amantes trágicos**

Fonte: DVD (reprodução do autor)



Nascido em uma família nobre e riquíssima de Milão, herdeiro de um autêntico título nobiliárquico, Luchino Visconti di Modrone, Conde de Lonate Pozzolo (1906-1976), só foi ao encontro do cinema durante uma de suas temporadas na França, nos anos 1930, quando o diletante apreciador das artes, detentor de formação intelectual e cultura refinadas, foi apresentado por sua amiga Coco Chanel ao cineasta mais importante do cinema francês no período, Jean Renoir. O relacionamento com Renoir se estende a um convite para trabalhar como assistente de produção em *Une Partie de Campagne*, longa-metragem cuja filmagem aconteceu em 1936 mas permaneceu inacabada, tendo sido lançado como média-metragem somente em 1946. Renoir é a grande influência confessada na carreira de Visconti, pois além de transmitir os conhecimentos técnicos necessários para a feitura de um filme, influenciou fortemente as crenças políticas do nobre milanês (STIRLING, 1979, p.46). Nas palavras do próprio Visconti:

Convivi com jovens que pertenciam ao Partido Comunista Francês. Todo o grupo em volta de Renoir era de comunistas. No início, naturalmente, me olharam com desconfiança. Para eles eu era um italiano que chegava de um país fascista, e além do mais carregava o peso de um sobrenome aristocrático. Essa desconfiança caiu, porém, quase na hora, e ficamos muito amigos. Foram essas, enfim, as primeiras pessoas que pela primeira vez me fizeram entender e ver umas coisas. Aquelas relações de amizade foram para mim uma espécie de Caminho de Damasco (VALENTINETTI, 2003, p.26).

Com o passar dos anos, a posição política autodeclarada de Visconti se inclinou em direção ao marxismo, o que lhe valeu ser chamado pelo setor mais à direita de imprensa italiana de *il conte rosso* (o conde vermelho), ironizando a aparente contradição entre seu credo político e o fato de ser o rico herdeiro de vastas propriedades e de um complexo industrial.

**Figura 2 - *La Terra Trema*: família de pescadores da Sicília**

Fonte: *Blu-ray* (reprodução do autor)



*Obsessão* incomoda o *stablishment* fascista por mostrar um triângulo amoroso que acaba em tragédia, tendo como pano de fundo a região pobre e desolada do Vale do Pó, confrontando a estética artificial e enganosa do cinema italiano da época e introduzindo nele nítidas influências do realismo poético de Renoir, abrindo caminho para o filme seguinte, *A Terra Treme* (*La Terra Trema*, 1948), que vai estabelecer em definitivo a adesão

### **Figura 3 - Visconti filmando em locação na aldeia de Aci-Trezza**

Fonte: *Centro Cinema Cesena*



de Visconti ao neorealismo. Adaptação de um romance de Giovanni Verga, o filme é sobre a luta pela sobrevivência de um grupo de pescadores de uma pequena aldeia siciliana, na região conhecida como Mezzogiorno. Visconti sente-se atraído pelo tema por lhe permitir aportar no cinema as inquietações nascidas da leitura da obra do filósofo, historiador e político italiano Antonio Gramsci. Conforme ele revela:

As diferenças, as contradições, os conflitos entre o Norte e o Sul começaram a apaixonar-me. (...) A leitura reveladora de Gramsci, mais do que qualquer outra coisa, trouxe-me uma verdade para um problema que continua à espera para ser enfrentado e resolvido de maneira decisiva. Gramsci fez-me compreender, com a acuidade de sua análise histórica e política, que os problemas do Mezzogiorno eram os de uma sociedade em decomposição e de um mercado de tipo colonial explorado pela classe dirigente do Norte (SANZIO, THIRARD, 1968, p. 93).

Filmado com uma equipe reduzida na pequena aldeia de Aci-Trezza, em condições econômicas e de logística desfavoráveis, o filme se notabilizou por ser protagonizado por atores não profissionais, em sua maior parte pescadores autênticos, e ser falado num dialeto local de difícil compreensão até para os sicilianos. Como observa Geoffrey Nowell-Smith, Visconti filma Verga à luz de Marx com notáveis influências de Robert Flaherty no que tange à ascendência do documentário sobre a ficção, e de Sergei Eisenstein na estilização da imagem mesmo diante da crueza da realidade (NOWELL-SMITH, 2011, p. 33).

A terceira incursão de Visconti no neorealismo assinala seu afastamento da origem literária dos dois primeiros filmes e estabelece sua única parceria com uma das figuras centrais do movimento, Cesare Zavattini, e a primeira com a roteirista Suso Cecchi D'Amico<sup>8</sup>, que futuramente será uma de suas mais íntimas colaboradoras. *Belíssima* (Bellissima, 1951) é a história de uma mulher que tendo renunciado a

---

<sup>8</sup> Suso Cecchi d'Amico (1914-2010) foi uma roteirista italiana que ajudou a dar forma ao neorealismo. Foi a colaboradora favorita de Luchino Visconti, com quem escreveu dez roteiros e trabalhou ao longo de sua carreira em mais de cem filmes, incluindo vários dos mais importantes diretores da Itália, como Roberto Rossellini, Vittorio de Sica, Michelangelo Antonioni e Federico Fellini. Foi agraciada em 1994 com o Leão de Ouro do Festival de Veneza em homenagem a toda sua carreira.



**Figura 4 - *Belíssima*: as ilusões do mundo do cinema**

Fonte: DVD (reprodução do autor)



certas aspirações secretas pequeno-burguesas tenta realizá-las através de sua filha. Protagonizado por uma das mais célebres atrizes italianas, Anna Magnani, contemplamos nele a primeira revelação no cinema do pendor operístico de Visconti e a introdução ao trabalho em estúdio. Em sua profissão-de-fé intitulada *Algumas Ideias Sobre o Cinema*, Zavattini argumenta que

(...) o neorealismo intuiu que o cinema contrariamente àquele que era feito até a guerra devia narrar fatos mínimos sem nenhuma intromissão da fantasia, esforçando-se em examiná-los naquilo que de humano, de histórico, de determinante, de definitivo esses fatos contêm. Essencialmente, hoje não se trata mais de tornar realidade (fazer parecer verdadeiras, reais) as coisas imaginadas, mas de tornar significativas ao máximo as coisas como elas são,

narradas quase sozinhas. Porque a vida não é aquela inventada nas histórias, a vida é outra coisa. E para conhecê-la, é indispensável uma pesquisa minuciosa e continuada; falamos, finalmente, de paciência (ZAVATTINI, 2005, p.4).

Na entrevista que concede a François Truffaut e Éric Rohmer, publicada na *Cahiers Du Cinéma* em 1954, Roberto Rossellini afirma que na maior parte das vezes “o neorealismo é apenas uma etiqueta. Para mim é sobretudo uma posição moral da qual se olha o mundo. Torna-se em seguida uma posição estética, mas à partida é moral” (NARBONI, 1979, p.86). Embora o teor da entrevista deixa claro que Rossellini se coloca à parte do movimento, suas palavras ainda dialogam com o pensamento de Visconti quando este afirma: “Nós precisamos encarar com uma atitude moral os acontecimentos, a vida: com uma atitude, afinal, que nos permita ver a vida com olhar límpido, crítico, a sociedade como ela é hoje, e contar fatos que dessa sociedade são parte” (VALENTINETTI, 2006, p. 64).

Cronologicamente *Rocco e Seus Irmãos* (*Rocco i Suoi Fratelli*, 1960) foi antecedido por dois longas-metragens filmados após *Belíssima*, mas é somente nele que retornam, talvez pela última vez na obra do diretor, elementos claramente distinguíveis do neorealismo. Roteiro original construído a partir de várias referências literárias, retoma a questão meridional já abordada em *A Terra Treme* através da saga da mãe viúva que emigra com seus filhos de uma pobre região rural ao sul da Itália, em busca de melhores condições de vida na afluyente Milão. Os diversos acontecimentos que constroem a trama são ilustrativos das preocupações de Visconti com o caráter político, moral e social das transformações pelas quais passa a Itália, movida por um *boom* econômico, pela crescente urbanização e industrialização e pelos conflitos que dificultam a relação do



Norte com o Sul do país. Em entrevistas, o diretor volta a citar Gramsci como forte influência na sua análise dos fatores sócio-políticos que fundamentam o roteiro (VALENTINETTI, 2006, pg.120).

**Figura 5 - *Rocco e Seus Irmãos*: Visconti dirige sua saga milanesa**

Fonte: *The Culture Trip*



### 2.3 A MATRIZ TEATRAL E OPERÍSTICA E O MERGULHO NA HISTÓRIA

Dentre as primeiras imagens evocadas quando se pensa no cinema de Luchino Visconti estão a suntuosidade e esplendor visual que se tornam praticamente indissociáveis do seu cinema pós-neorrealista, com exceção de *Rocco e Seus Irmãos*. Essa característica marcante, interpretada de forma superficial, induz uma parte da crítica a equivocadamente acusá-lo de cultor do decadentismo, como se o requinte visual de seu cinema tivesse um caráter celebratório ou elegíaco em relação a mundos extintos ou em processo de extinção diante da voracidade das transformações históricas

#### **Figura 6 - *Sedução da Carne*: a paixão operística**

Fonte: *Mubi*



A paixão pela música e pelas encenações operísticas e teatrais vem de berço. A família Visconti é proprietária de um camarote no Teatro La Scala, referencia cultural de Milão e a mais renomada casa de ópera da

Itália. Em 1945 inicia uma carreira de diretor teatral em Roma e em 1954 faz sua estreia como encenador de Ópera no La Scala, atividades que exerce em paralelo à direção de cinema até o final da vida<sup>9</sup>.

*Sedução da Carne* (Senso, 1954), surpreende a crítica ao expor pela primeira vez a *mise-en-scène* viscontiana em toda sua potencia visual, onde a construção da imagem, pela primeira vez em cores, evidencia referências

**Figura 7 - *Sedução da Carne*: o splendor da *mise-en-scène***

Fonte: *Mubi*



---

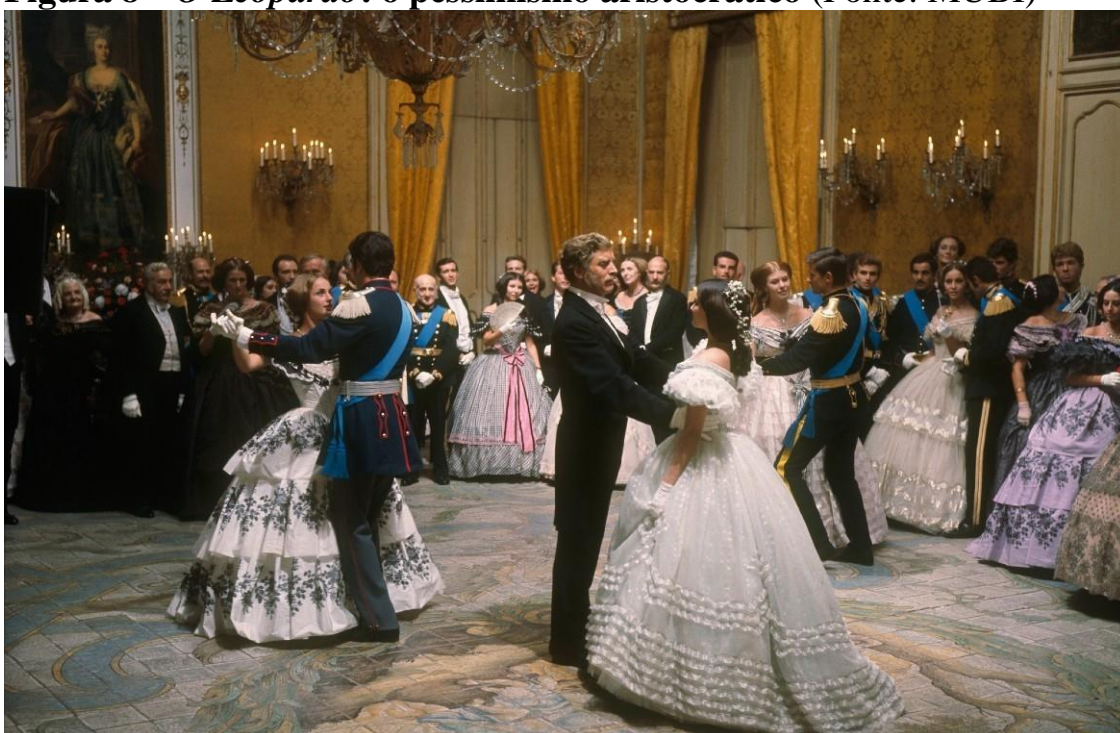
<sup>9</sup> De 1945 a 1960 Visconti dirigiu muitas produções teatrais, incluindo importantes obras de Tennessee Williams e Jean Cocteau. A paixão pelos palcos se estendeu à direção de ópera, onde sua impressionante carreira, que se prolongou de 1954 até sua morte, em 1973, inclui um famoso renascimento de *La Traviata*, estrelado por Maria Callas, que creditou a Visconti ensiná-la a atuar. Posteriormente teve grande sucesso com Callas em *Anna Bolena*. Outras direções de ópera de Visconti incluem algumas das mais importantes obras de Verdi e Puccini.



pictóricas e a erudição do diretor em relação ao *modus vivendi* e às implicações ideológicas da vida da aristocracia italiana no período do Risorgimento. Esse mesmo período está no cerne da trama central de *O Leopardo* (Il Gattopardo, 1963), que irá se tornar um clássico indiscutível na filmografia da segunda metade do século 20.

*Sedução da Carne* é um melodrama conduzido por uma clássica história de amor não correspondido, que tem lugar durante o conturbado período da unificação italiana, evoluindo entre conflitos de classe existentes entre a burguesia ascendente e a nobreza decadente. Em um dos opúsculos que tradicionalmente a Cinemateca Portuguesa distribui ao público antes de cada sessão, o crítico João Bénard da Costa assinala em relação ao filme: “o que se trata em Visconti é de operatizar os personagens, mais do que as situações, e fazê-los representar no excesso, em conjugação com um décor igualmente de excesso (...) Filme que tanto representa o apogeu de uma certa ideia de *mise-en-scène* como o ponto de partida para a desconstrução dela” (COSTA, 2009, s/p).

**Figura 8 – *O Leopardo*: o pessimismo aristocrático** (Fonte: MUBI)



*O Leopardo* é uma adaptação bastante fiel ao romance do mesmo nome de Tomasi di Lampedusa, que gira em torno das transformações pelas quais passa uma família aristocrática da Sicília durante a tentativa de Giuseppe Garibaldi em derrubar o regime no poder. O tom que exala dessas duas obras impregnadas de uma melancolia que se replica em boa parte do *opus* viscontiano, leva Deleuze a escrever, não sem uma ponta de ironia, “não se pode reduzir os lamentos de Visconti ao seu aparente pessimismo aristocrático” (BERGEN, 2017, p.48). Embora não se refira diretamente ao conceito de autorialidade, em uma entrevista não datada, reproduzida em livro, Visconti fala de *O Leopardo* manifestando a necessidade de transcendência em relação ao trabalho de *metteur-en-scène*, o que pode ser estendido a qualquer um de seus filmes.

O meu filme não é nem pode ser uma transição do romance para a imagem. Não sou daqueles que se agarram fixamente à ideia de especificidade do filme, cavalo de batalha de uma vanguarda já envelhecida e ultrapassada, e que crêem a tal ponto nas virtudes mágicas da câmera que julgam fazer verdadeiro cinema quando se limitam à transferência pura e simples de qualquer elemento de um livro para a película. Embora permanecendo muito fiel ao romance que o inspirou, um filme deve possuir, para ser válido, a sua própria originalidade de expressão. E não falo apenas do elemento visual (SANZIO; THIRARD, 1988, p.121).

**Figura 9 – *O Leopardo*: a revolução de Garibaldi (Fonte: MUBI)**



Para o crítico português João Bénard da Costa, não se pode perceber o cinema de Visconti se o separarmos da sua criação no teatro e na ópera porque se ele é “como tantas vezes tem sido dito, um cinema teatral e um cinema operático (um cinema assumidamente melodramático), por igual a revolução teatral a que presidiu é uma revolução cinematográfica” (COSTA, 1990, p.164).

## 2.4 AS MATRIZES DO DRAMA E DO MELODRAMA REVISITADAS

### **Figura 10 – *Vagas Estrelas da Ursa*: mistérios de família**

Fonte: DVD (reprodução do autor)



*Vagas Estrelas da Ursa* (Vague Stelle dell’Orsa, 1965) e os dois últimos filmes de Visconti, *Violência e Paixão* (Gruppo di Famiglia in un Interno, 1974) e *O Inocente* (Il Inocente, 1976) não possuem nenhuma unidade temática, mas todos eles, à sua maneira, revisitam elementos do melodrama, de forma tradicional no último, adaptação de um romance de

Gabriele d'Annunzio e de maneira menos explícita nos outros dois, narrativas que se desenrolam com grande tensão dramática. Considerando que quase inexistem elementos cômicos no cinema de Visconti, todos os seus filmes podem ser classificados como dramas, e mesmo o mais leve deles, *Belíssima*, deixa um travo amargo após a cena final. Em uma entrevista com Hitchcock publicada na *Cahiers Du Cinéma*, os críticos Jean Domarchi e Jean Duchet exclamaram “Mas senhor Hitchcock, a sua concepção de vida parece muito pessimista” (NARBONI, 1976, pg.2006). Poderiam dizer o mesmo para Visconti, que jamais concluiu um filme com algo sequer vagamente próximo a um final feliz. Sanzio e Thirard definem o herói viscontiano, que tenta fugir a uma existência convencional e caminha em direção a um destino, como o personagem “que descobre à medida em que caem as máscaras e os véus que recobriam a verdade, uma verdade quase sempre em forma de impasse, pelo menos para ele, e que o conduz inevitavelmente à morte” (SANZIO; THIRARD, 1988, p.52).

O melodrama tem suas raízes no teatro e na ópera dos séculos 18 e 19 e tem boa acolhida no cinema desde seus primórdios, onde deu origem a inúmeros filmes que investem nas emoções intensificadas do público se fazendo valer do desenvolvimento de personagens de fácil identificação e temas altamente emocionais. Filmes melodramáticos tendem a usar enredos que geralmente lidam com crises emotivas, dramas ou amizades problemáticas, famílias disfuncionais, tragédias, doenças e neuroses e toda uma gama de dificuldades psicológicas ou físicas. Seus protagonistas se envolvem em jornadas para solucionar problemas ou buscar respostas para questões obscuras que atormentam suas vidas.

É bastante significativo que gravemente adoentado e praticamente sem perspectivas de fazer outro filme Visconti tenha se despedido do cinema pagando um tributo ao gênero. O enredo de *O Inocente* poderia dar origem



a um folhetim, mas como enfatiza Andrew Sarris em *The New American Cinema*, “a arte do cinema é arte de uma atitude, o estilo de um gesto. Não é tanto *o que* mas sim *como*”(SARRIS, 1996, p. 36)). Dessa forma mesmo elementos do melodrama que poderiam escorregar perigosamente

**Figura 11 – *O Inocente: o melodrama e a tragédia***

Fonte: Mubi



em direção à vulgaridade ou à paródia são contidos pelos rigores da *mise-en-scène* sempre controlada e modulada de Visconti, não ultrapassando o espaço dramático que o diretor lhes destina, como acontece com o triângulo amoroso criado por d’Annunzio que se encaminha para uma dupla tragédia.

Em *Vagas Estrelas da Ursa* o melodrama se desenrola de uma forma mais velada, através de uma releitura do mito de Electra com tonalidades incestuosas que se diluem na obscuridade do passado de uma família burguesa registrada com uma estética inovadora para os padrões viscontianos, que se traduz na inquietação da câmera, em cortes descontínuos e no uso da lente *zoom*. Em uma entrevista, Visconti explica porque fez o filme:



Porque estou convencido, e não desde agora, que um dos meios, e não o menos importante, para observar a sociedade contemporânea e seus problemas, é tentar achar uma solução nem convencional nem estática deles, seja o de estudar o ânimo de alguns personagens representativos (VALENTINETTI, 2006, p.142).

**Figura 12 – *Vagas Estrelas da Ursa: o melodrama velado***

Fonte: DVD (reprodução do autor)



Essa mesma justificativa cabe com perfeição para *Violência e Paixão*, o filme de Visconti mais fortemente ancorado na realidade contemporânea do momento em que foi realizado. A crítica vislumbra tons autobiográficos no personagem do professor idoso que se isola em seu apartamento para se dedicar a seus livros, pinturas e objetos antigos, o que o diretor nega com veemência. Em seu livro *Visconti: Explorations of Beauty and Decay* escreve Henry Bacon que

Em essência o professor parece ser uma imagem do próprio diretor, como o solitário portador da tradição e da alta cultura – cultura não só representada por obras de arte como aquelas com as quais tanto o professor como Visconti se

rodeiam, mas como um código de comportamento internalizado e um certo estilo de vida (BACON, 1998, p.138).

**Figura 13 – *Violência e Paixão: a decadência da alta cultura***

Fonte: DVD (reprodução do autor)



No desenrolar da história o professor solitário, única condição com a qual o diretor diz se identificar, trava contato com uma família vizinha e é deflagrado um drama enfatizado pelo conflito geracional e de costumes, o que serve para Visconti, em suas próprias palavras, analisar uma sociedade doentia.

## 2.5 A TRILOGIA ALEMÃ

Nascido no seio de uma das mais tradicionais famílias milanesas, Luchino Visconti clamava ter ascendência germânica em suas origens ancestrais. A filosofia, a literatura e a música alemã estiveram presentes na sua formação cultural e embora suas longas temporadas na Paris dos anos 30 tenham sido decisivas no seu desenvolvimento pessoal e artístico, somente um de seus filmes, *O Estrangeiro*, tem temática ligada à França. Já o contato com a cultura germânica originou sua chamada Trilogia Alemã, composta por *Os Deuses Malditos* (La Caduta Degli Dei, 1969), *Morte em Veneza* (Morte a Venecia, 1971) e *Ludwig* (Ludwig, 1973), filmes que tem em comum serem ou ambientados na Alemanha (*Os Deuses Malditos*, *Ludwig*), ou ter um personagem central alemão (*Morte em Veneza*). Enquanto o primeiro e terceiro filmes da trilogia partem de roteiros originais, o segundo, *Morte em Veneza*, adapta um de seus escritores favoritos, concretizando o desejo longamente acalentado de levar ao cinema obras de Thomas Mann, sendo a ideia de adaptar *A Montanha Mágica* a mais recorrente. Em entrevista concedida à sua futura biógrafa Gaia Servadio, Visconti afirma que “depois de Goethe eu amo Thomas Mann. De uma maneira ou outra todos os meus filmes estão mergulhados em Mann” (VALENTINETTI, 2006, p. 165). Originalmente Visconti não havia planejado realizar uma trilogia sequencial, o que acabou acontecendo de maneira fortuita. *Os Deuses Malditos* foi lançado sem nenhuma menção sobre compor futuramente um tríptico com outras obras. Após dois anos aconteceu a estreia de *Morte em Veneza*, mas à época a crítica não se propôs a estabelecer conexões entre ele e o filme anterior. Enquanto o primeiro aborda a saga de uma família de industriais intimamente associados ao nazismo, *Morte em Veneza* é um drama intimista

protagonizado por um personagem alemão, mas ao contrário de seu predecessor inexistia nele qualquer questão específica à cultura ou história da Alemanha. A última parte da Trilogia, *Ludwig*, surgiu a partir de circunstâncias não previstas, já que não era o plano original de Visconti realizá-lo logo após *Morte em Veneza*, embora isso acabasse acontecendo. Há vários anos ele planejava realizar uma ambiciosa adaptação cinematográfica de *Em Busca do Tempo Perdido*, o monumento literário de Marcel Proust que era um de seus livros de cabeceira desde a adolescência. Depois do roteiro concluído, o projeto não avançou por conta de desavenças com a produtora, levando Visconti a substituí-lo por um filme biográfico sobre Ludwig II, o último rei da Baviera, ideia surgida durante a busca de locações para *Crepúsculo dos Deuses*. Como *Ludwig* será analisado detidamente como parte do *corpus* da pesquisa, não será abordado neste subcapítulo.

**Figura 14 – *Os Deuses Malditos: a decomposição da família nazista***

Fonte: DVD (reprodução do autor)



Respondendo a um questionamento sobre porque *Os Deuses Malditos* era um filme sobre o fascismo e não sobre o nazismo, Visconti



responde que a razão é a diferença entre a tragédia e a comédia. Apesar de reconhecer que naturalmente o fascismo também foi uma tragédia, considera que o nazismo é um arquétipo perfeito de uma determinada situação histórica que conduz a um certo tipo de criminalidade, e que apesar de ser possível fazer vários tipos de filmes sobre o fascismo italiano, considera o nazismo mais revelatório sobre uma reversão histórica de valores (STIRLING,1979, p.191). Para contar sua versão sobre o declínio e decomposição de uma família de magnatas alemães na ascensão e consolidação do regime nazista, Visconti elabora um melodrama estilizado em tons barrocos e expressionistas, que acabou se tornando o maior sucesso de público na carreira do diretor.

**Figura 15 – *Os Deuses Malditos: o melodrama barroco tinto de sangue***  
Fonte: DVD (reprodução do autor)



A viagem em busca de uma cura para enfermidades do corpo e da alma é uma das variantes temáticas encontradas com frequência na literatura e na novela de Thomas Mann *A Morte em Veneza*. O personagem

**Figura 16 – *Morte em Veneza: a busca fatal da beleza absoluta***

Fonte: DVD (reprodução do autor)



central é um escritor que busca recuperar-se de um profundo *stress* que lhe provoca um bloqueio criativo, e através de uma viagem revigorante à Veneza procura reconciliar-se com a integridade de seus impulsos criativos originais. O fascínio e obsessão por um jovem que encarna seus ideais apolíneos de beleza e perfeição o inclinam em direção a pulsões amorosas que só podem se expressar de forma platônica. Na adaptação de Visconti, o escritor é recriado como um renomado músico, o que dá margem para o expressivo uso na trilha sonora de composições de Gustav Mahler, um dos muitos exemplos do uso recorrente que o diretor faz da música erudita - da qual era um profundo conhecedor – na trilha sonora. A narrativa faz uso

extensivo de *flashbacks* e na *mise-en-scène* chama a atenção o uso sistemático da lente *zoom*, incorporada desde meados da década de 1960 na linguagem cinematográfica do diretor.

## 2.6 O CINEMA ANTROPOMÓRFICO DE VISCONTI: AMBIGUIDADES E POSSIBILIDADES

Ao contrário de seus conterrâneos e contemporâneos Roberto Rossellini e Pier Paolo Pasolini, que nos legaram além de sua obra cinematográfica influentes aportes teóricos sobre o cinema, Luchino Visconti raramente elaborou fora do campo das entrevistas uma visão analítica do seu processo criativo com a qual poderíamos cotejar sua obra. Por isso reveste-se de especial importância a existência de um artigo de apenas três páginas, *Cinema Antropomórfico*, que Visconti publicou no número 173-174, de 25 de outubro de 1943, na revista italiana *Cinema*. A publicação aconteceu poucos meses depois do lançamento de seu primeiro longa-metragem, *Ossessione*.

Além de escassos, uma parte dos escritos viscontianos sobre a criação artística referem-se exclusivamente ao seu profícuo trabalho como encenador de teatro e de ópera. Publicado no período que precede a eclosão e consolidação do neorealismo, *Cinema Antropomórfico* se notabilizou como uma das raras fontes, afora entrevistas, que podemos consultar sobre a visão do realizador sobre questões cinematográficas. Devido à sua brevidade não chega a se constituir numa teoria completa, mas é uma valiosa teorização escrita em um momento em que Visconti era diretor estreante e é fundamental para a plena compreensão de sua obra. Uma exegese contemporânea do artigo, à luz de uma obra fílmica

consolidada e estudada academicamente há décadas, revela intrigantes ambiguidades e possibilidades interpretativas, que tanto podem ser fruto da publicação de um texto ainda não suficientemente amadurecido como representar o desejo deliberado de instigar o leitor, deixando-o em estado de suspensão sobre o tema central abordado.

O antropomorfismo é um conceito filosófico que atribui características físicas, sentimentos, emoções, pensamentos, ações ou comportamentos humanos aos objetos inanimados ou aos seres irracionais. Em sua origem etimológica, vinda do grego, o termo “antropomorfismo” é a junção dos termos *anthropo* (homem) e *morfhe* (forma) e foi criado para identificar este tipo de representação em seus mais variados aspectos: artístico, literário, simbólico, psicológico, antropológico, histórico, cultural e religioso. Penetra na cultura ocidental através de um espectro fabular e mitológico que remonta aos primórdios da civilização, passa pela edênica serpente bíblica e encontra terreno fértil no cinema de fantasia e de animação, do qual é um dos pilares. O antropomorfismo, de acordo com a visão do etologista Marc Bekoff em *Encyclopedia of Animal Rights and Animal Welfare*:

É uma tendência natural do ser humano, pensada para ser o resultado de um sistema perceptivo projetado para encontrar ordem em um mundo complexo. No desenvolvimento normal de seres humanos, a propensão característica de atribuir sentidos para outros irá tornar-se uma reação natural da mente e vai encontrar uso na interação social. O antropomorfismo pode ter fornecido um meio para antecipar compreender o comportamento de outros animais. Tomando a si mesmos como modelos, os antepassados humanos poderiam atribuir motivação, desejo, e compreensão aos animais para determinarem com



quais poderiam cooperar, de quais deveriam fugir, e quais poderiam caçar e comer (BEKOFF, 2009, p. 70).

Curiosamente, esse conceito original de antropomorfismo não transparece de forma direta na obra viscontiana, nem o diretor faz afirmações concretas no artigo focado sobre como o associa conceitualmente à sua obra. No texto publicado, afora o título, o termo em questão aparece unicamente numa frase isolada entre parágrafos: “O cinema que me interessa é um cinema antropomórfico”. Contrariando a expectativa criada, inexistente na sequência textual qualquer desenvolvimento do termo associado ao seu único filme realizado até então, nem o autor refere ao emprego do conceito no prosseguimento de sua obra fílmica, cujas obras seguintes seriam o documentário *Dias de Glória* (*Giorni di Gloria*, Itália, 1945) e a ficção *A Terra Treme* (*La Terra Trema*, Itália, 1948). Ao invés disso ele mergulha em diversas considerações sobre seu trabalho com os atores, incluindo os chamados não-atores, concluindo com uma profissão de fé em uma visão humanística da arte, onde a ausência do ser humano da tela apagaria qualquer outro valor restante no fotograma:

A experiência me ensinou sobretudo que o peso do ser humano, a sua presença, é a “única coisa” que verdadeiramente preenche o fotograma. O ambiente é por ele criado, por sua presença viva, e é pelas paixões que o movem que se conquista verdade e relevo. Ao passo que a sua ausência momentânea do retângulo luminoso vai reconduzir cada coisa a um aspecto de natureza imóvel (VISCONTI, 2015, p.206).

Essa reafirmação de valores deixa margem para especulações sobre o enigmático propósito da escrita de um artigo onde a explicitação do interesse em um cinema antropomórfico é contraposto por afirmativas que representam pontos de vista distantes desse enunciado. Porém, utilizando a Trilogia Alemã como percurso analítico percebemos que nela se

sobressaem alguns elementos que tem potencial para serem associados ao conceito de antropomorfismo de Visconti. Como em praticamente todo o restante da filmografia viscontiana, não há nela nenhum animal em destaque, para que possamos atribuir a ele algum caráter antropomórfico, mas seus personagens relacionam-se ao longo da narrativa com uma profusão de objetos, ou “coisas”, tanto em seus momentos de esplendor como de decadência. O conceito de esplendor define aqui primordialmente o projeto estético de uma direção de arte que recria com perfeição ambientes aristocráticos, ou ainda os lampejos que uma requintada direção de fotografia de inspiração pictórica lançam em direção ao olhar do espectador. Já a decadência enfoca processos históricos na ebulição de transformações sociais e culturais, cuja potência às vezes colide com os seres que os vivenciam ao ponto da aniquilação ou permite que se vislumbre neles as transformações corporais que expressam sua transitoriedade e vulnerabilidade. Tanto em *Os Deuses Malditos* como em *Morte em Veneza*, e mais ainda em *Ludwig*, esses elementos se fazem ostensivamente presentes e são indissociáveis das qualidades humanísticas que garantem a longevidade da obra do mestre italiano. Se podemos falar de antropomorfismo neste recorte da obra viscontiana é no sentido de como as coisas se relacionam com os personagens, trazendo implícita uma “fala” que interfere em seus destinos e reconfigura suas personas. Assim Ludwig torna-se rei em associação com a coroa da casa real à qual pertence, objeto simbólico que o precede e o sucede *post-mortem*; mesmo não a portando fisicamente o poder real está associado à sua presença simbólica. A fala da morte se faz presente em *Morte em Veneza* através da representação da cidade por onde transita o protagonista Von Aschenbach antes e depois de ser tomado por uma paixão convulsiva e platônica, que o faz perambular não mais pela Veneza que simboliza a harmonia de seus ideais artísticos, mas por uma cidade impregnada pela peste, cujos ameaçadores signos de

**Figura 17 – *Morte em Veneza: a voz da morte na cidade antropomorfizada***

Fonte: DVD (reprodução do autor)



decadência se avizinham. Para fugir desses desígnios, Visconti utiliza um discurso metafórico de busca pela juventude eterna, que se concretiza em tintura de cabelo e maquiagem que derretem sob o inclemente sol do Adriático. A presença não verbalizada da morte se faz visível também na maquiagem cadavérica que Sophie von Essenbeck utiliza em seu casamento suicida em *Os Deuses Malditos*. Índícios exemplares que denotam que os requintes plásticos do cinema viscontiano passam ao largo

de se constituírem em caprichos estéticos de um diretor que atribui um peso excessivo à direção de arte, mas apontam para um empoderamento antropomórfico das coisas no interior da narrativa. Essas relações simbólicas dos personagens com as coisas que fazem parte de sua existência, às vezes interligadas através de movimentações da câmera, vão de encontro a uma das ideias centrais manifestadas por Astruc em *Nascimento de uma nova vanguarda, a câmera-caneta*:

Essa idéia, essas significações, que o cinema mudo tentou criar através de associações simbólicas, nós compreendemos que elas existem na imagem mesma, no desenrolar do filme, em cada gesto dos personagens, em suas palavras, nos movimentos de câmera que ligam os objetos e os personagens a estes. Todo pensamento, como todo sentimento, é uma relação entre um ser humano e um outro ser humano ou certos objetos que fazem parte do seu universo (ASTRUC, 1992, p. 58).

Para fazer jus à complexidade de seus filmes na tela, uma versão fiel de um roteiro de Visconti deveria conter uma espécie de descritivismo obsessivo similar àquele empregado pelos escritores do *nouveau roman* francês, uma vez que nesse universo cinematográfico cada personagem está inexoravelmente enredado no que podemos chamar de base física da vida. Entre as inquietações do diretor estreante está o receio ser “corrompido por uma visão decadentista do mundo”, e contra essa possibilidade professa ser capaz de “fazer um filme diante de um muro, se souber encontrar os dados da verdadeira humanidade dos homens ali colocados diante do elemento cenográfico nu”, afirmando ainda que foi conduzido ao cinema sobretudo pelo “empenho de contar histórias de homens vivos: de homens vivos entre as coisas, não as coisas por si próprias” (VISCONTI, 2015, p. 205).

Para prosseguirmos nessa busca de uma impregnação antropomórfica no *opus* cinematográfico do diretor posterior ao texto, se faz necessária a constatação de que nele as tais coisas por si próprias não tem preponderância narrativa, mas os atos e gestos humanos no interior dos filmes só fazem sentido quando alinhados a um sentido imemorial contido fenomenologicamente nos locais e objetos inerentes ao *modus vivendi* dos personagens. Permanece assim em uma espécie de obscuridade resgatável o impulso que levou um cineasta que aos trinta e sete anos estava longe de arroubos juvenis a escrever um texto que apesar de sua clareza de redação não faz concessões para desvendar o sentido final de seu título e principal razão de ser.

### **3 FUNDAMENTOS DA *POLITIQUE DES AUTEURS* E SUA APLICAÇÃO NO *CORPUS* DE PESQUISA**

A ausência de uma metodologia explicitada sob a forma de regras e convenções nunca foi impeditivo para que a política ou teoria do autor se alastrasse para além de suas origens francesas, ocupasse um importante espaço nas formulações críticas de várias gerações e recebesse acolhida nos meios acadêmicos. Como faz questão de lembrar Sarris “a teoria do autor é um padrão em fluxo contínuo” (SARRIS, 1977, p.50) e ao retomar o tema no artigo *The Auteur Theory Revisited* critica a confusão causada pela assunção que o autorismo é inseparável do gosto pessoal de cada crítico, (SARRIS, 1977, p.51) acusação que recebe depois de eleger seu panteão de cineastas no livro *The American Film* (1968). Segundo o autor, quase um quarto de século depois das primeiras manifestações da teoria do autor outras tendências já haviam se agrupado em torno dela e poderiam servir

de base para novas discussões. Mesmo que uma prospecção dos princípios fundamentais da *politique des auteurs* se depare por vezes com conceitos difusos ou fragmentários é possível extrair dela alguns fios condutores replicáveis em uma análise fílmica. As edições da *Cahiers du Cinéma* em sua fase mais autorista falavam de Hitchcock, de Buñuel, de Rossellini e de Renoir, com críticas que buscavam refletir sobre a singularidade de suas obras e fundadas a partir de três categorias principais: (1) a profissional (elaboração do roteiro e direção), (2) a temática (visão do mundo e olhar subjetivo) e (3) a estética (a maneira de construir a narrativa, as escolhas plásticas, o enquadramento, a luz, os movimentos de câmera, a edição e a montagem do filme). Em *The Auteur Theory*, Sarris estabelece três premissas distintas que em conjunto distinguem a obra de um diretor como autoral. A primeira delas é

(...) a competência técnica de um diretor como critério de valor. Um filme mal dirigido ou não dirigido não tem importância numa escala crítica de valores, mas pode-se fazer uma conversa interessante sobre o assunto, o roteiro, a atuação, a cor, a fotografia, a montagem, a música, o traje, a decoração, e assim por diante. (...) Agora, pela teoria do autor, se um diretor não tem competência técnica, nenhum talento elementar para o cinema, ele é automaticamente expulso do panteão dos diretores. Um grande diretor tem que ser pelo menos um bom diretor. Isso é verdade em qualquer arte. O que constitui talento de direção é mais difícil de definir abstratamente. Há menos desacordo, entretanto, neste primeiro nível da teoria do autor do que haverá depois (SARRIS, 1996, p.23-24).

Retoma-se aqui a discussão sobre a linha por vezes difícil de distinguir que separa o mero *metteur-en-scène* do verdadeiro autor ou, em uma simplificação radical, o artesão do artista. A análise fílmica possui várias ferramentas para avaliar o resultado final de uma decupagem ou de um ato criativo do diretor concretizado na tela; já a evidência do

envolvimento do diretor com todos os processos de produção e criação do filme só podem ser evidenciado pelo acompanhamento do trabalho de pré-produção, de relatos confiáveis sobre ele ou através de entrevistas onde essas questões são exploradas a fundo, prática recorrente dos críticos autoristas com os cineastas de sua predileção. Boa parte de *Hitchcock/Truffaut* é dedicado a dissecar, filme a filme, os procedimentos tecno-artísticos do mestre inglês, através de perguntas que contém em sua formulação o viés autoral com o qual o entrevistador enxerga o conjunto da obra. Nas entrevistas realizadas pela *Cahiers* os relatos das dificuldades de relacionamento com o *studio system*, as eventuais colisões com os produtores e os vários entraves para a realização do filme não parecem afetar o credo autoral dos entrevistadores, porque em seu entender, apesar do cinema ser uma arte de feitura coletiva, a visão pessoal do diretor paira acima de tudo e de todos. Sarris vai além, ao postular que a relação entre produtor e diretor, no que concerne à autoria, é uma relação de tensão que participava do processo de criação do diretor de forma direta e relevante, sendo, inclusive, essencial para que o que chamou de significado do filme ou da obra tomasse forma (SARRIS, 1962). Mesmo sendo evidenciado em vários casos que os interesses e determinações do produtor pairam acima das decisões criativas do diretor, dificultando a expressão de sua autorialidade através de uma temática pessoal, na *politique des auteurs* seu estilo continua facilmente reconhecível através da escolha dos temas abordados (AUMONT; MARIE, 1990, p. 41).

Isso nos remete à segunda premissa de Sarris, em que se destaca:

(...) a personalidade distinguível do diretor como critério de valor. Ao longo de um conjunto de filmes, um diretor deve apresentar certas características de estilo recorrentes, que lhe servem de assinatura. A maneira como um filme se parece e se move deve ter alguma relação com a maneira como um diretor pensa e sente. Esta é uma área onde os

diretores americanos são geralmente superiores aos diretores estrangeiros. Como grande parte do cinema americano é encomendado, um diretor é forçado a expressar sua personalidade por meio do tratamento visual do material, e não pelo conteúdo literário do material. Um Cukor, que trabalha com todos os tipos de projetos, tem um estilo abstrato mais desenvolvido do que um Bergman, que é livre para desenvolver seus próprios roteiros. porque sua técnica nunca igualou sua sensibilidade. Joseph L. Mankiewicz e Billy Wilder são outros exemplos de diretores-roteiristas sem conhecimento técnico adequado. Em contraste, Douglas Sirk e Otto Preminger subiram na escala porque seus projetos diversos revelam uma consistência estilística (SARRIS, 1996, p.28).

Sarris torna bem claro em sua postura que compartilha plenamente o postulado da *politique* que coloca em segundo plano o roteiro e centraliza os méritos do filme no estilo da *mise-en-scène* como expressão última de suas qualidades autorais. O famoso ataque ao *status quo* do cinema francês da primeira metade dos anos 1950 encetado por Truffaut em *Uma certa tendência do cinema francês* critica duramente o tom pomposo e literário daquilo que chama de Tradição de Qualidade, levando o crítico-cineasta a exclamar, desdenhosamente que “Não se roda mais um filme na França em que os autores não julguem estar refazendo *Madame Bovary*” (TRUFFAUT, 2003, p. 36). A indiferença diante da origem literária do roteiro se justifica ao olhar de Bazin porque até certo ponto o autor é sempre, para si mesmo, seu próprio sujeito, porque seja qual for o roteiro que filma, é a mesma história que nos conta, ou é sempre o mesmo olhar e o mesmo julgamento moral derramado sobre a ação e os personagens. “A *politique des puteurs* consiste, em suma, em eleger dentro da criação artística o fator pessoal como critério de referência, para posteriormente postular sua permanência e até mesmo seu progresso de uma obra para outra” (BAZIN, 2003, 101).



A questão moral a que se refere Bazin é um dos conceitos mais onipresentes nas perguntas das entrevistas compiladas por Jean Narboni no livro *La Politique des Auteurs*. Vai além das normas de conduta social tradicionalmente associadas ao termo e pode se expandir em múltiplas direções. Indagado por Éric Rohmer e Fereydoun Hoveida sobre o que chama de posição moral, Rossellini responde “É, antes de mais nada, uma posição feita de amor. Logo, de tolerância, de compreensão. Logo, também, de participação. (...) A ternura é a verdadeira posição moral. Não sei reconhecer como forma artística alguma coisa que não tenha ternura” (NARBONI, 1976, pg.110).

De Baecque observa que, segundo o autorismo, a moral de um filme, expressa como seu conteúdo ou sua mensagem política, está intimamente relacionada à forma cinematográfica apresentada pelo autor, ou seja, enquadramento, movimentos de câmera, montagem e outros elementos da produção.

Não se trata de outra coisa senão desvincular o julgamento e as frases escritas sobre filmes de qualquer noção de conteúdo (não há mais hierarquia entre grandes e pequenas questões, mensagens boas e ruins) e continente (a produção econômica, política, técnica, histórica e produção de filmes são soberbamente ignorados pela política dos autores). O que define um grande filme, o que impõe um grande tema, o que faz passar uma mensagem, é a veracidade da sua encenação (BAECQUE, 2003, p.21).

A terceira e última premissa que Sarris define da *auteur theory* está relacionada com o conceito de significado interior, que ele chama de “a glória última do cinema como arte” e define como a consistência de temas e modo de tratá-los, característica indispensável para um cineasta ser considerado um autor. Em sua visão esse significado interior é extrapolado

através da tensão entre a personalidade de um diretor e seu material, aproximando-se daquilo que na *caméra-stylo* de Astruc é a essência da *mise-en-scène*, e não pode ser traduzido em termos não cinematográficos (SARRIS, 1962). Neste caso o autor mantém uma constante estilística elaborada a partir de suas referências absolutamente pessoais, sejam quais forem as circunstâncias de produção.

Embora as premissas de Sarris não esgotem as possibilidades de análise de um *corpus* fílmico de um ponto de vista autoral, permitem que se aglutinem em torno delas as questões mais relevantes da *politique des auteurs*, aquelas que os críticos autoristas distribuem em seus textos com maior ou menor grau de clareza e objetividade. Embora em 1962 Sarris admita que as teorias autorais possam ser produtos de ímpetos difusos, quando utiliza o termo *élan* da alma, no capítulo intitulado *The Auteur Theory*, do livro *The American Cinema*, se apressa a esclarecer que a teoria do autor “pelo menos como a compreendo e agora tenho a intenção de reafirmar, não reivindica nem o dom da profecia e nem a opção da percepção extracinemática (SARRIS, 1968, pg.24).

Portanto a análise fílmica em uma pesquisa investigativa da autoralidade pode ser ancorada tanto em afirmativas como em elementos indiciais contidos nos escritos e nas entrevistas realizados pelos críticos autoristas, uma vez que cabe ao olhar do pesquisador conectá-los com o universo fílmico investigado. No caso específico da pesquisa empreendida nesta tese o *corpus* investigado deve fornecer subsídios para fundamentar a inclusão de Luchino Visconti em um cânone autoral, ou, ao contrário, concluir a inexistência de elementos suficientes para subsidiar essa aproximação. Essa postura investigativa é amparada pelo fato de que aparece com frequência nos textos da *politique* a noção de infalibilidade do diretor, o que justifica o fato de que uma obra de sua autoria pode

representar o todo, pois como lembra Bazin, Truffaut gosta de citar a observação de Jean Giraudoux: Não há obras, há apenas autores. Observa também que no credo autoral “o cineasta e seus filmes são um só, não pode haver filmes menores, pois o pior deles sempre será à imagem de seu criador” (BAZIN, 2003, p.43). Prosseguindo nessa linha, ao citar que nem todos os críticos da Cahiers haviam se tornado autoristas, Bazin observa que Éric Rohmer explicou a um leitor porque essa linha parecia predominante na redação escrevendo que “Quando as opiniões divergem sobre um filme importante, geralmente preferimos deixar a pessoa que mais gosta dele escrever sobre ele.”

Como resultado os adeptos mais rígidos da *politique des auteurs* levam a melhor no final, pois, com ou sem razão, sempre veem em seus diretores favoritos a manifestação das mesmas qualidades específicas. Assim é que Alfred Hitchcock, Jean Renoir, Roberto Rossellini, Fritz Lang, Howard Hawks ou Nicholas Ray, a julgar pelas páginas de *Cahiers*, aparecem como diretores quase infalíveis que nunca poderiam fazer um filme ruim (BAZIN, 2003, p.43).

Fica então aberto o caminho para que se proceda a análise da constituição da matriz autoral na obra do diretor examinando em alguns de seus filmes os elementos mais evidenciados da autoralidade encontráveis nela, que frequentemente iniciam pela busca da moral contida no enredo.

Bernardet observa que no ensaio *Hitchcock* de Claude Chabrol e Éric Rohmer um resumo do enredo precede sempre as análises. Neste caso a origem da história e as qualidades do roteiro podem ser de pouca importância. Em seu livro *Nicholas Ray*, François Truchaud radicaliza ao escrever que “O roteiro não tem evidentemente nenhum interesse em si, o essencial está no tema introduzido por Ray e na maneira pela qual o

expressa”, sacralizando a ideia de que a temática é o nível em se pode e se deve compreender o autor (BERNARDET, 2018, p.36).

O passo seguinte é o exame detalhado das estratégias de *mise-en-scène* adotadas para o filme, por serem elas, entre outras coisas, demonstrativas da competência técnica que Sarris julga indispensável para a atribuição de autoralidade. Sua consecução é a expressão do estilo, elemento criativo que segundo Truffaut impregna o filme com a personalidade de seu diretor (STAM, 2006, pg.103) e a consistência estilística está na segunda premissa autoral de Sarris. Podemos adotar como ferramenta de pesquisa estilística a definição elaborada por Bordwell em *Sobre a História do Estilo Cinematográfico*:

No sentido mais estrito, considero o estilo um uso sistemático e significativo de técnicas da mídia cinema em um filme. Essas técnicas são classificadas em domínios amplos: *mise-en-scène* (encenação, iluminação, representação e ambientação, enquadramento, foco, controle de valores cromáticos e outros aspectos da cinematografia, da edição e do som. O estilo, minimamente, é a textura das imagens e dos sons do filme, o resultado das escolhas feitas pelos cineastas em circunstâncias históricas específicas (BORDWELL, 2013, p.17).

Podemos então estabelecer como percurso analítico em busca da autoralidade a detecção de um fluxo criativo que permite ao diretor, em um conjunto de filmes, expressando o que Sarris chama de seu significado interior, uma assinatura que conecta forma e sentido de uma visão de mundo original e plenamente distinguível.

É fundamental ressaltar que a habilidade do diretor-autor em expressar seu significado interior independe do tipo de gênero ao qual seus

filmes pertencem. Ao entrevistar Howard Hawks, um cineasta sempre nas posições mais altas do panteão autoral da *Cahiers*, François Truffaut, Jacques Rivette e Jacques Becker formulam onde destacam que sua obra divide-se, entre outros gêneros, em filmes de aventuras e comédias, afirmando que os primeiros parecem-lhes otimistas e os segundos pessimistas (NARBONI, 1976, p.157). Para figurar *corpus* da tese elegi três dramas, cada um deles inserido em uma vertente do gênero: o drama romântico (*Noites Brancas*), o drama existencial (*O Estrangeiro*) e o drama histórico (*Ludwig*), que devem se revelar conectáveis a uma suposta matriz autoral de Luchino Visconti.

Como o foco da tese não é a de problematizar a *politique des auteurs*, mas o de trabalhar com seus pressupostos de origem, não serão aprofundadas aqui as questões suscitadas pelas objeções, contestações e ataques que essa doutrina crítica tem sofrido desde seu surgimento. Porém, como já foi explicado, com o objetivo de clarificá-la e fazer avançar algumas de suas premissas, vou adentrar em alguns momentos no território das Teorias dos Cineastas. Voltando a Manuela Penafria, Ana Santos e Tiago Piccinini:

Chamamos de teoria todo o discurso verbal ou escrito – ou o que apenas manifesta nos filmes – no qual um conjunto de pressupostos ou conceitos são articulados de modo a explicarem, discutirem ou remeterem para a resposta a respeito de uma determinada problemática. E o objeto de reflexão do cineasta enquanto teórico são os seus próprios filmes mas, também, a relação dos seus filmes com o cinema ou outras artes ou, ainda, o próprio cinema. Os seus filmes terão, à partida, de se apresentar como uma prática coerente (entre o que o cineasta diz e faz) (PENAFRIA; SANTOS; PICCININI, 2014, p.333).

Embora, como já afirmado, Visconti deixou escassos registros puramente teóricos, existe uma expressiva quantidade de suas entrevistas

preservadas em livros e documentários, assim como ainda podem ser resgatadas falas de seus principais colaboradores em diferentes mídias. Esse rico acervo tem potencial para expandir as observações pertinentes à *politique des auteurs* em direção a outro patamar de perspectiva autoral.

A análise do *corpus* fará uso pontual também de alguns conceitos extraídos de discussões sobre a autoralidade que não nasceram no campo cinematográfico, mas que podem exercitar uma relação de dialogismo com ele, utilizando os princípios enunciados por Mikhail Bakhtin nos processos comunicacionais manifestados em diferentes dimensões. Quando ele afirma que a consciência de um autor é, na verdade, a consciência de uma consciência - a de suas personagens e de seu mundo - estabelece uma relação entre o autor e a palavra que pode ser transposta para o cineasta e a imagem, fundamentando sua visão de que o estilo artístico não trabalha com palavras ou imagens, mas com o que ele chama de componentes do mundo, os valores éticos e estéticos da vida (BAKHTIN, 2003, p. 11 e 44). Entramos aqui em perfeita sintonia com uma das premissas mais caras à teoria do autor. Vou tomar como ponto de partida a afirmação de Jacques Aumont e Michel Marie em *A Análise do Filme* de que não existe uma teoria unificada do cinema, portanto também inexistente qualquer método universal de análise de filmes (AUMONT; MARIE, 2009, p.8), podendo o analista fazer uso das singularidades de abordagens e reflexões metodológicas que julgar pertinente.

### 3.1 NOITES BRANCAS E OS ARTIFÍCIOS REALISTAS DA NOITE

Sinopse: Em uma noite de inverno no centro de um cidade à beira-mar não identificada, um homem solitário chamado Mário conhece uma jovem igualmente solitária, Natália, chorando em uma ponte. Mario é recém-

chegado à cidade, e só está lá devido a uma recente transferência de trabalho. Natália sempre viveu isolada com uma avó autoritária, e se apaixonou por um estrangeiro que havia alugado um quarto em sua casa. Embora ele retribuísse seu amor, viajou repentinamente, prometendo voltar em um ano. Ela não o viu nem ouviu falar dele desde então. Durante três noites, Mario acompanha Natália, procura ajudá-la e distraí-la, dança com ela. Eles logo são forçados a admitir que se apaixonaram e Mário agradece à jovem pelos momentos de felicidade que ela lhe trouxe, propõe casamento e ela aceita. No entanto, no meio de seu êxtase, o amante retorna de repente como prometido. Muito feliz, Natália corre para ele e deixa um Mário de coração partido para trás. Ele está de volta à estaca zero e vagueia pela noite, brincando com um cachorro de rua que encontrara um pouco mais cedo.

*Noites Brancas* é adaptado de uma novela homônima publicada em 1848 por Fiódor Dostoiévski. É a terceira colaboração de Visconti com a roteirista Suso Cecchi D'Amico, que iria se estender por mais quatro filmes, tornando-a sua mais constante parceria tanto em roteiros adaptados como em obras originais. Suso foi também uma de suas amigas mais íntimas, devendo-se a ela uma considerável parte do que se sabe sobre os processos criativos do diretor. O filme assinala uma ruptura radical de Visconti com os principais princípios do neorealismo, do qual já havia de afastado em seu filme imediatamente anterior, *Sedução da Carne*. A essas alturas o neorealismo já havia entrado em declínio e dois de seus maiores expoentes haviam tomado caminhos bem distantes dos princípios originais do movimento, filmando com astros e estrelas de Hollywood, Vittorio de Sica em *Quando a Mulher Erra* (Stazione Termini, 1953), e Roberto Rossellini em *Viagem à Itália* (Viaggio a Italia, 1954). A entrevista à *Cahiers* já citada na qual Rossellini declara que o neorealismo é sobretudo

uma posição moral da qual se olha o mundo está em perfeita sintonia com os princípios autoristas: os conceitos morais do autor sobre a sociedade são o ponto de partida de um filme que se transfiguram em estética cinematográfica por meio da mise-en-scène. Em *A Imagem-Tempo*, Giles Deleuze lembra que:

Contra aqueles que definiam o neorealismo italiano por seu conteúdo social, Bazin invocava a necessidade de critérios formais estéticos. Tratava-se, segundo ele, de uma nova forma de realidade, que se supõe ser dispersiva, elíptica, errante ou oscilante, operando por blocos, com ligações deliberadamente fracas e acontecimentos flutuantes. O real não era mais representado ou reproduzido, mas “visado”. Em vez de representar um real já decifrado, o neorealismo visava um real, sempre ambíguo, a ser decifrado (...) (DELEUZE, 2009, p.11).

O termo neorealismo por si só já remete a uma problematização recorrente no campo das artes, que é o conceito de real, que não possui uma acepção única aceita como definitiva. Cabe frisar aqui que entre as muitas possibilidades de leitura para essa terminologia e assemelhadas optei pela maneira que Aumont e Marie a dicionarizam, explicando porque acham lógico, a propósito de cinema, falar de impressão de realidade, e não impressão de real.

Designa-se então por “real”, em conformidade com o primeiro sentido da palavra em francês, a um só tempo “o que existe por si mesmo” e “que é relativo às coisas”. A realidade, em compensação, corresponde à experiência vivida que o sujeito desse real tem; ela está inteiramente no campo do imaginário (AUMONT, MARIE, 2007, p.252).



A maneira tradicional de se iniciar a análise crítica de um filme que é uma adaptação literária é a de se cotejar a obra original com a transposição que o roteiro propõe, em termos de fidelidade à linha narrativa e às intenções da obra de origem, mas na *politique des auteurs* essa perspectiva analítica não se reveste de importância, até porque uma grande quantidade de roteiros de filmes de diretores-autores não foram escritos por eles. Para ficarmos em três exemplos, John Ford, Howard Hawks e Alfred Hitchcock não assinam o roteiro de nenhum dos seus filmes do período sonoro. De Baecque ressalta que a única política da *Cahiers* consiste em falar sobre cinema, sobre autores, sobre a realização, desligando o juízo de valor ou as sentenças escritas sobre qualquer película de qualquer noção de conteúdo, inexistindo hierarquia estabelecendo grandes ou pequenos temas, mensagens boas ou más. Da mesma forma eram totalmente ignoradas as condições econômicas, políticas, técnicas e históricas de produção, concluindo que o que define um grande filme, o que faz que transmita sua mensagem, é a veracidade de sua *mise-en-scène* (DE BAECQUE, 2003, p.21). Godard atribui a Rivette a introdução do termo na redação da *Cahiers*: “Na época, falava-se do assunto do filme quando o filme tratava de um tema. Nós chegamos com a ideia de *mise-en-scène*, trazida por Rivette, expressão vinda do teatro que ele impôs ao cinema” (BERGALA, 1989, p.19). Para o autorismo, o trabalho do diretor em relação a ela é reivindicada como a própria essência, a parte mais nobre, e praticamente a única que conta realmente da arte do cinema. Embora manifeste algumas objeções a ela, Bazin considera essa postura como fruto de uma opinião respeitável e fecunda, compartilhando a recusa de se reduzir o cinema somente àquilo que ele expressa, de se avaliar a grandeza de um filme somente através do assunto e da mensagem, valorizando os dos meios empregados para exprimi-los (BAZIN, 1957, p. 253). Apropriando-se de um conceito expresso em um artigo de Luc Moullet, Godard sintetiza a

questão numa frase que passa a fazer parte da história do cinema: “Os travellings são uma questão de moral.”

Traduzido literalmente, o termo *mise-en-scène* significa pôr em cena, evidenciando sua origem teatral, no sentido cinematográfico o diretor cria sua encenação não para o palco, mas para o olho da câmera, expressando seu controle sobre tudo o que aparece no quadro fílmico. No caso do teatro o cenário, a iluminação, o figurino e a movimentação dos atores formam o conjunto da encenação; no cinema ele é acrescido do papel da câmera, em seus posicionamentos e movimentos. Embora hoje esteja difundido o conceito de *mise-en-scène* sonora, essa terminologia não era empregada nas avaliações críticas durante o período em que o autorismo predominou na *Cahiers*, mas havia uma percepção aguçada da importância do som na construção da narrativa fílmica.

O aspecto que mais problematiza *Noites Brancas* no interior da filmografia viscontiana é o seu deslocamento em relação aos filmes que o

**Figura 18 – *Noites Brancas*: a cidade recriada em estúdio**

Fonte: DVD (reprodução do autor)



diretor fez antes ou depois. Trata-se do único filme de Visconti feito exclusivamente em um estúdio, no caso Cinecittá, onde é recriada uma cidade ao mesmo tempo moderna e atemporal sem uma única cena filmada em locações externas. No lado oposto, *A Terra Treme* não contém nenhuma cena rodada em estúdio, e o filme se conecta em forma e conteúdo com as outras obras do período neorrealista do diretor. A mistura de cenas em estúdio e cenas em locações faz parte de todos os filmes subsequentes de Visconti, que prezava muito pela sensação de veracidade contida nas cenas. Embora essa questão não influencie as premissas de autoralidade contidas na *politique*, essa escolha estética radical pelo artifício está justificada pelo próprio diretor, que por sentir as dificuldades da produção italiana do período buscou uma história que não precisasse de um grande orçamento nem de muito tempo para ser rodada. Diz o diretor: “sendo realista como eu queria, me desse ao mesmo tempo a possibilidade de errar um pouco pelo sonho”. Embora bem sucedido de público e de crítica, premiado em Veneza, é considerado uma obra menor do diretor, talvez por não ser

**Figura 19 – *Noites Brancas: o encontro dos solitários***

Fonte: DVD (reprodução do autor)



encontrado nele nenhuma referencia histórica ou social distinta, característica presente em toda a obra viscontiana. Embora não se refira especificamente a *Noites Brancas*, Glauber Rocha enquanto crítico de cinema demonstra haver compreendido essa postura de Visconti em artigo escrito na juventude onde observa que:

Em Visconti - situando-o como um neorrealista - é a dualidade realismo-fábula o ponto de partida. Primeiro é o real que ele dispõe como observação; segundo é a sua fabulação que confere ao real seu clima e sua existência de absurdo, já então uma justificativa para a abordagem (ROCHA, 2016, p. 217).

Em entrevista concedida a Jean Domarchi e Jacques Doniol-Volcroze, publicada na *Cahiers Du Cinéma* em 1957, os entrevistadores estranham a escolha da novela de Dostoiévski, que segundo eles é uma novela subjetiva fora do eixo de suas preocupações habituais, ao que o diretor responde que o atraiu a evasão da realidade e o posterior despertar em uma realidade desagradável. Os entrevistadores perguntam então se esse despertar na realidade demonstraria o conteúdo social do filme, aparentemente ausente. Visconti responde sucintamente: “Talvez até tenha forçado um pouco nesse aspecto: o contraste entre o sonho e a realidade” (SANZIO; THIRARD, 1988, pg.109-110). No entanto na perspectiva em que o conjunto da obra do diretor pode ser visto agora, de imediato podemos interligar o filme tematicamente aos outros dois filmes do *corpus*, há evidentes similaridades do personagem Mário em seu deslocamento em uma cidade que ainda lhe é estranha e o Mersault de *O Estrangeiro*. Da mesma forma as tentativas de evasão sob a forma da materialização dos desejos íntimos e o retorno forçado à realidade hostil é um dos componentes centrais da narrativa de *Ludwig*.

Depois da decisão criativa de rodar exclusivamente nos limites de um estúdio, a estratégia de *mise-en-scène* que mais preocupou o diretor foi a de estabelecer a atmosfera predominante do filme através do tratamento fotográfico associado à direção de arte. Em sua primeira parceria das seis que estabeleceria com Visconti, o diretor de fotografia Giuseppe Rotunno<sup>10</sup> relembra que a fotografia de *Noites Brancas* foi elaborada como um roteiro:

Visconti afirmou que a fotografia tinha no filme um papel de protagonista. Todavia fui imediatamente contra o exibicionismo fotográfico. De resto, eu só fico satisfeito quando a fotografia auxilia a direção (estou sempre do lado do diretor). Filmamos tudo num estúdio, onde construímos um trecho da cidade com o canal, porque Visconti queria que o público o reconhecesse como real, mas ainda assim artificial. Foi bastante complexo - às vezes a cidade tinha que parecer real, às vezes tinha para parecer falsa - mas conseguimos, eu acho. A fotografia desse filme constituiu uma etapa importante do meu desenvolvimento no que diz respeito a contar histórias com a luz. Ela sempre esteve a meio caminho entre o real e o irreal, a realidade e a fantasia, utilizando a dimensão expressiva do cinema e do teatro, e estava sempre em sintonia com a direção, cena após cena (CALDIRON, 2007, p. 61).

---

<sup>10</sup> Giuseppe Rotunno (1923-1991) foi um dos mais celebrados diretores de fotografia italianos, e entrou na indústria cinematográfica como fotógrafo na Cinecittá. Suas colaborações mais famosas foram com Luchino Visconti, que considerava seu mentor, com quem realizou entre outros, *Rocco e Seus Irmãos* (1960) e *O Leopardo* (1963). Entre os vários filmes que fotografou para Federico Fellini estão *Satyricon de Fellini* (1969) e *Amarcord* (1973). Rotunno adquiriu a reputação de criar atmosferas realistas, opulentas, nostálgicas ou estranhas através do uso engenhoso de técnicas de iluminação. Seu trabalho no campo internacional incluiu *O Show Deve Continuar*, de Bob Fosse (1979), vencedor de Melhor Fotografia no BAFTA de 1981 e indicado ao Oscar de 1980 na categoria. Em 1966, Rotunno se tornou o primeiro cidadão não americano admitido a ingressar na Sociedade Americana de Cinematografia. A partir de 1988 lecionou no Centro Sperimentale di Cinematografia em Roma.

**Figura 20 – *Noites Brancas: a noite expressionista***

Fonte: DVD (reprodução do autor)



A fotografia como protagonista é uma das muitas aplicações dos princípios antropomórficos que Visconti proclamou tão caros a seu cinema e que vamos encontrar evidenciados de diferentes formas ao longo de seus filmes. O cuidadoso desenho cenográfico das ruas, edificações, pontes e canais, inspirados na cidade portuária de Livorno são bem mais do que um espaço de deslocamento dos personagens e o protagonismo da fotografia se associa a eles para o desenho de outra personagem central na trama, a noite invernal do Mediterrâneo, que tem aqui o papel diametralmente oposto àquele que outra personagem antropomórfica, o sol mediterrâneo, terá em *O Estrangeiro*. A noite é construída em termos fotográficos com estética visivelmente inspirada no expressionismo, acrescida de um clima onírico, enquanto os *flashbacks* da felicidade amorosa de Natália, sempre filmados em ambientes internos, são banhados de luz. Vamos encontrar novamente essa dualidade no uso de luz e sombra tanto em *O Estrangeiro* como em *Ludwig*, entre outros filmes de Visconti onde a fotografia também mergulha na estética expressionista como a estabelecer um diálogo trevoso com a alma atormentada de seus personagens.

**Figura 21 – *Noites Brancas: entre o real e o onírico***

Fonte: DVD (reprodução do autor)



Em uma crítica publicada em 1958 na revista *Arts*, Éric Rohmer diz que depois de assistir ao filme duas vezes, ele o seduz e o irrita ao mesmo tempo pela razão de que Visconti acredita na *mise-en-scène* pela *mise-en-scène* e

É isto que faz a força e a fraqueza de nosso cineasta. Em seu mundo amoral e rigoroso são privilegiadas as ações que se prestam melhor a uma *mise-en-scène* e - podemos acrescentar - na medida mesmo em que se prestam a ela. Os sinais exteriores da emoção serão assim colocados sistematicamente em evidência, a tal ponto que as personagens não terão preocupação mais clara que a de entregar-se a ela com o máximo de impudor. É verdade que Visconti demonstra uma predileção, aqui como em *Senso*, pelos seres frouxos, sensíveis às influências exteriores, cuja paixão toma a forma de uma tração incontrolável (ROHMER, 1958, p.9).

Identificamos aqui outro tema facilmente encontrável na filmografia viscontiana: a entrega dos personagens às emoções em estágio primitivo. Quando discute em *A Imagem-Tempo* a dificuldade de grandes autores em entrar no naturalismo, Deleuze afirma que “Visconti, do primeiro ao último de seus filmes, tenta atingir pulsões brutas e primordiais. Mas, demasiado “aristocrata”, não chega lá, porque o seu verdadeiro tema é outro e concerne imediatamente o tempo” (DELEUZE, 2009, p.203). A palavra aristocrata não evoca aqui somente as origens familiares de Visconti, carrega também ligação com uma imagem fortemente associada ao diretor por uma parcela da crítica, que o rotula de esteta decadentista, dado ao requinte e opulência visual características de muitos de seus filmes e aos valores morais que expressam. Posto que considerados decadentistas também estão nomes como Oscar Wilde, Marcel Proust e Rainer Maria Rilke, não se pode concluir que o termo decadentista contenha unicamente uma conotação depreciativa. Na citação de Deleuze fica implícita a noção de que não se pode interpretar literalmente as incursões de Visconti nos domínios do naturalismo por estarem naturalmente comprometidas por um filtro classista indissociável de sua essência. De certa maneira essa visão reflete uma desconfiança que o acompanhou a vida inteira, a de que seria inconciliável sua posição política sempre à esquerda com suas origens nobres. Frequentemente mencionado na imprensa como *il conte rosso* (o conde vermelho), para Visconti o comunismo representou uma religião laica. Embora nunca tenha se filiado ao PC italiano, sempre esteve envolvido com suas ações. Católico e homossexual assumido, sempre foi visto como um corpo estranho pela militância mais radical no partido.

Diante desse panorama conflituoso e aparentemente contraditório mas sempre propulsor da visão de mundo que a *politique des auteurs* identificava como característica suprema de um legítimo *auteur*, é



compreensível que críticos como Domarchi, Doniel-Volcronze e Rohmer demonstrem um certo desconcerto em relação a *Noites Brancas*, porque os territórios sobre os quais Visconti se movia nos seus filmes anteriores agora tem fronteiras mais difusas, a ponto de não ser distinto com clareza nele em um esperado conteúdo social. Porém é através do uso eficaz de todos os recursos da *mise-en-scène* que ele consegue transfigurar um enredo que poderia resvalar apenas em direção ao lugar comum dos melodramas que giram em torno de amores não correspondidos em um pungente retrato da solidão e das ilusões humanas.

Embora o filme contenha signos visuais e músicas que permitem relacioná-lo com uma determinada época, o tom fabular conferido pela cenografia e a fotografia o direcionam para uma certa atemporalidade, e a desconstrução da busca da felicidade empreendida por Mário guarda grande similaridade com as de Meursault e Ludwig, protagonistas de filmes posteriores. Como em *O Estrangeiro* e *Ludwig*, os elementos naturais devidamente estilizados assumem um caráter antropomórfico de função simbólica, como a névoa que torna difusa as relações entre o casal improvável, a chuva que se mistura às lágrimas de Natália, o vento que sublinha a exasperação de Mário e a neve que parece decorar e dar um tom festivo à cidade, enfatizando a ilusão de felicidade do protagonista (BACON, 1998, p.198).

A concretização prática de um projeto de *mise-en-scène* se dá através da decupagem, que por sua vez é traduzida pelo uso da linguagem cinematográfica. Em praticamente toda sua filmografia Visconti foi fiel ao que se convencionou chamar de decupagem clássica, onde a sucessão de planos é encadeada através de *raccords* que preservam a continuidade e a homogeneidade entre eles, criando o que os críticos chamam de linguagem transparente e montagem invisível, grande responsável pelo caráter

ilusionista do cinema, e que só vai sofrer um grande abalo com as rupturas trazidas pela *nouvelle vague*, entre as quais a sistematização do uso do *faux raccord*. A destacar que essa é a mesma linguagem adotada pela maior parte dos cineastas eleitos como canônicos pela *politique*, notadamente os que trabalhavam no interior do *studio system*. A linguagem transparente pressupõe um cinema em que o trabalho significativo, o enquadramento, a montagem e a interpretação do ator sejam praticamente imperceptíveis, e se deixem esquecer em prol de uma ilusão de realidade, tentando disfarçar o trabalho enunciativo da direção para dar a crer que o filme não é contado por ninguém, como se o espectador estivesse assistindo presencialmente o desenrolar dos acontecimentos. Para Bazin, o desaparecimento das marcas do discurso audiovisual permite que a imagem fotográfica, concebida como uma impressão, revele o sentido do real (JOURNOT, 2009, p.146).

No plano sonoro Visconti utiliza extensivamente trilhas sonoras especialmente compostas para os filmes ou adaptadas a partir da obra de grandes compositores como Mahler, Wagner e Bruckner, mas também costuma fazer um uso diegético de música popular, cantada ou tocada em cena de maneira a se integrar organicamente à narrativa. Um dos usos mais insólitos que Visconti faz desse procedimento é a inserção de *Noites Brancas* de uma cena que se passa em um restaurante onde Mário e Natália desenvolvem uma conversa importante para seu relacionamento. Em dado momento uma *jukebox* põe-se a tocar um *rock'n roll* e os jovens frequentadores do local começam a dançar freneticamente, contagiando Natália, que arrasta um Mário constrangido e desajeitado para o frenesi corporal que um hit de Bill Halley e Seus Cometas induz no ambiente. Em 1957 esse estilo musical não gozava de reconhecimento intelectual e era utilizado essencialmente em filmes musicais de Hollywood ou de entretenimento popular. Pensador notoriamente crítico à massificação

imposta pela indústria cultural, Theodor Adorno já expressara com veemência sua desqualificação de uma forma de música de raiz popular, o *jazz*, ao qual recusava o status de arte, ambição que o *rock* sequer manifestava. A irrupção desses acordes selvagens em meio a uma trama que até então se manifestava com placidez e delicadeza, torna-se uma sutil crítica de costumes, acentuando a sensação de deslocamento e angústia de Mário e intensificando sua dificuldade em se comunicar intimamente com Natália. Mais uma vez nos deparamos na narrativa fílmica com um elemento antropomórfico, onde a música popular vai interagir com os personagens e tornar-se um deles.

**Figura 22 – *Noites Brancas: entre o frenesi e a angústia***  
Fonte: DVD (reprodução do autor)



Como a avaliação da qualidade da *mise-en-scène* é o fator decisivo para a atribuição de autoralidade pela *politique des auteurs*, vou empreender uma análise detalhada das soluções de linguagens adotadas por Visconti para decupar a cena climática do filme, o retorno inesperado do

amado distante de Natália, que em um átimo despedaça as ilusões e o futuro sonhado de Mário. Um *metteur-en-scène* convencional teria várias opções para contar esse episódio do roteiro estritamente dentro dos códigos narrativos praticados pelo cinema do período, condensados por Deleuze na terminologia taxonômica imagem-movimento, em uma sucessão de planos abertos e fechados filmados em campo e contracampo dentro de um eixo de visão pré-estabelecido.

Com indiscutível maestria, Visconti resolve a cena em apenas quatro planos: dois planos-sequência, um close médio e um plano geral, subdivididos em dez momentos dramáticos. O primeiro plano-sequência inicia com um *travelling* lateral no sentido esquerda-direita filmado em plano americano, mostrando o recém formado casal em situação corporal de grande intimidade e felicidade. Como é típico em Visconti, a câmera se move de modo discreto e elegante, nunca chamando a atenção para sua presença em cena. O deslocamento dos personagens conduz sem cortes para um grande plano geral, onde percebemos que Natália foi impactada pela presença de um homem bem ao fundo do quadro. O diretor emprega aqui uma técnica denominada profundidade de campo, que utiliza o foco em todas as dimensões do plano, possibilidade introduzida no cinema pela dupla Orson Welles e Gregg Toland em *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, 1941). Sem que a câmera se mova vemos Natália correndo em direção ao homem, que deduzimos ser seu amado que voltou. Depois de abraçá-lo retorna novamente correndo em direção a Mário, e em um close pungente desenrola-se um diálogo onde ela declara ter se equivocado em relação a seus sentimentos e ele manifesta resignação. Em seguida, vemos um contraplano onde agora o estrangeiro está em primeiro plano e ao fundo se vê Mário em uma dimensão insignificante enquanto contempla Natália atirar-se nos braços do amado e compartilhar um beijo, enquanto um sutil

movimento de câmera acompanha os amantes para fora do quadro e Mário avança solitário. Um novo corte para plano geral em *raccord* de movimento acentua a dor de Mário, que caminha sob o peso da luz crua da manhã e o peso dos seus próprios passos na neve ofuscante.

**Figuras 23 a 32 – *Noites Brancas: a mise-en-scène dos destinos opostos***  
Fonte: DVD (reprodução do autor)















### 3.2 O ESTRANGEIRO: FILMAR O INFILMÁVEL

Sinopse: Em 1939, em Argel, um modesto funcionário francês chamado Meursault recebe um telegrama anunciando que sua mãe, que ele colocou em um asilo, acaba de falecer. Ele viaja de ônibus até lá, vela o corpo

sozinho e acompanha o funeral, sem ter a atitude esperada de um filho enlutado já que não chora. No dia seguinte ao funeral, Meursault decide ir nadar no balneário do porto, e lá conhece Marie, uma datilógrafa que havia trabalhado na mesma empresa que ele. À noite saem para ver um filme e passam o resto da noite juntos. Na manhã seguinte, seu vizinho, Raymond, um notório cafetão pede-lhe que o ajude a escrever uma carta para denegrir sua amante, a quem agrediu, pois teme represálias do seu irmão dela. Na semana seguinte, Raymond bate e insulta sua amante em seu apartamento. A polícia intervém e chama Raymond à delegacia. Ele usa Meursault como testemunha de seu caráter. Ao sair, ele convida Marie e ele para almoçar no domingo seguinte em uma cabana à beira-mar, que pertence a um de seus amigos, Masson. Durante o dia, Marie pergunta a Meursault se ele quer se casar com ela. Ele responde que não se importa com isso, mas que aceita de bom grado a ideia. Domingo ao meio-dia, depois de uma refeição bem regada, Meursault, Raymond e Masson caminham na praia e conhecem dois árabes, entre eles o irmão da amante de Raymond. Meursault, sabendo que Raymond está armado, pede que ele lhe confie seu revólver para evitar uma tragédia. Uma briga começa, durante a qual Raymond é esfaqueado no rosto. Mais tarde, Meursault, sozinho na praia, oprimido pelo calor e o sol, reencontra um dos árabes que, ao vê-lo, saca uma faca. Cego de suor, ofuscado pelo reflexo do sol na lâmina, Meursault tira do bolso o revólver que Raymond lhe confiou e mata o árabe com uma única bala. Então, sem motivo aparente, ele dispara mais quatro tiros no corpo inerte. Meursault é preso e interrogado. Suas observações sinceras e ingênuas deixam seu advogado desconfortável. Ele não mostra arrependimentos, apenas tédio. Durante o julgamento, ele é questionado mais sobre seu comportamento no funeral de sua mãe do que sobre o assassinato. Meursault se sente excluído do julgamento. Ele diz que cometeu seu ato por causa do sol, que provoca a hilaridade do público. O

sol causou, novamente segundo Meursault, uma distorção da visão semelhante a uma alucinação. A sentença é proclamada: ele é condenado à guilhotina. Um capelão visita Meursault para que ele confie em Deus em seus últimos momentos, Meursault se recusa. Quando o capelão lhe diz que vai orar por ele, isso desencadeia sua raiva. Antes de sua partida para sua morte, Meursault acaba encontrando paz na serenidade da noite, e até desejando que no dia de sua execução as grandes multidões que o odeiam estivessem lá.

A adaptação da literatura para o cinema foi uma constante na carreira de Visconti, dentre seus catorze longas-metragens de ficção oito são adaptações literárias, com maior ou menor grau de fidelidade às obras originais, e todos eles levam sua assinatura como co-roteirista. Essas adaptações tem como ponto de partida contos ou novelas, como é o caso de *Sedução da Carne*, *Noites Brancas* e *O Inocente*, ou romances de maior ou menor ambição literária, como *Obsessão*, *A Terra Treme*, *O Leopardo*, *O Estrangeiro* e *Morte em Veneza*. Uma de minhas premissas ao empreender esta tese foi a de analisar a adaptação literária empreendida por Visconti em dois dos três filmes definidos como *corpus* da pesquisa, *Noites Brancas* e *O Estrangeiro*. No entanto à medida em que fui me aprofundando nas teorias pertinentes à autoralidade percebi que a abordagem dessa questão seria desnecessária e até contraditória, uma vez que os críticos autoristas rejeitam com veemência atribuir qualquer importância nas fontes originais escolhidas para conduzir a narrativa de um filme, sejam elas de origem literária ou não. Fica claro numa visão aprofundada da *politique des auteurs* a disposição de seus criadores em minimizar o papel do roteiro e do roteirista na autoria do filme, invertendo o que até então julgavam a referência suprema da crítica ao cinema francês de seu tempo, temática já abordada na Introdução e no Capítulo 1 desta tese. No prefácio de sua coletânea *Os Filmes da Minha Vida* Truffaut proclama “A principal

censura que se pode fazer a alguns críticos – em algumas críticas – é raramente falarem de cinema. É preciso saber que o roteiro de um filme não é o filme” (TRUFFAUT, 2015, p.21). Truffaut reafirma aqui uma das premissas mais caras da *politique*, a que prega que um filme deveria ser analisado sem qualquer relação com seu contexto – econômico, político, histórico ou técnico; o autor era seu próprio tema e independente da história que leve às telas, estará sempre contando a mesma história, e como define Bazin “é sempre o mesmo olhar, o mesmo juízo moral estabelecido para os personagens” (BAECQUE, 2003, p.101). Essa postura está em consonância com o que Bakhtin expõe em sua teoria literária, onde afirma que “A consciência de um autor é, na verdade, a consciência de uma consciência – a de suas personagens e de seu mundo” (BAKHTIN, 2003, p.33). Desse ponto de vista as decisões tomadas por Visconti em sua tentativa de se deslocar para além da literalidade de um livro não tem o poder de afetar sua autoralidade, uma vez que identifiquemos no resultado final sua pertinência temática aos credos do autor e seja possível reconhecer sua marca pessoal através da *mise-en-scène*. É esse conjunto de procedimentos tecno-estéticos que vai traduzir cinematograficamente o equivalente a algo que Bakhtin localiza na literatura, onde “um autor pode converter seu herói no porta-voz de suas próprias idéias, segundo o valor teórico ou ético delas (político, social), com o intuito de torná-las verídicas, com o objetivo de difundí-las (...)” (BAKHTIN, 2003, p.21). A investigação autorística de *O Estrangeiro* deve centrar-se então na análise da construção da *mise-en-scène* por Visconti, onde “a propagação de uma idéia é substituída pelo que denominamos uma encarnação do sentido daquilo que existe” (BAKHTIN, 2003, p.21). Através dela o diretor serve-se do som e da imagem para materializar seu estilo artístico, fazendo emergir o que Bakhtin chama de componentes do mundo.

De todos os filmes de Visconti *O Estrangeiro* é o que foi recebido de forma mais desfavorável pela crítica. Desde seu lançamento, em 1942, o romance de Albert Camus que originou o filme tornou-se um clássico da literatura e o terceiro livro do idioma francês mais lido no mundo, estando sua adaptação para o cinema cercada de grande expectativa. Em uma entrevista Visconti revela

Fui muito marcado por este livro. Perseguiu-me. Desejei imediatamente fazer um filme dele. 1942, o ano de sua publicação, foi para mim o ano de *Obsessão*. Não podia deixar de ficar violentamente impressionado pela história de um homem que é vítima do julgamento imbecil do mundo. Ao longo de 25 anos, pensei por quatro ou cinco vezes realizar *O Estrangeiro*. Havia sempre um impedimento (SANZIO; THIRARD, 1988, p.132).

A oportunidade de enfim realizar o filme surge em 1967, quando o produtor Dino De Laurentiis, então detentor dos direitos, o contrata como diretor. Depois de firmado o compromisso, Visconti escreve uma adaptação com o auxílio de outro roteirista, transpondo o enredo dos anos 1930 para os anos 1960 e tornando-o uma reflexão sobre o fim do período de colonização francesa na Argélia. No entanto, a viúva do escritor, Francine Camus, vetou integralmente qualquer possibilidade de adaptação que não seguisse rigidamente a obra original.

Minha [de Visconti] interpretação e meu roteiro de *O Estrangeiro*, que escrevi com a colaboração de Georges Conchon, é algo completamente diferente do filme. Havia ali ecos que chegavam até hoje, até a guerra da Argélia; este era realmente o significado do romance de Camus. Eu diria que ele previa o que aconteceu, e essa previsão que se encontra no romance, eu a teria concretizado cinematograficamente. Francine Camus, a viúva do autor, nem quis ouvir falar no assunto (SCHIFANO, 1990, p. 366).

O roteiro foi então reescrito seguindo unicamente o relato original em todas as suas dimensões. É justamente essa fidelidade excessiva que incomoda a crítica, uma parte da qual afirma que o livro de Camus é praticamente inadaptável para a tela de forma literal e Visconti não teria encontrado a maneira de fazer emergir seus temas centrais de forma a não parecerem uma sucessão de acontecimentos sem transcendência. A ressaltar o fato de que a maioria absoluta das críticas desfavoráveis foi escrita sem qualquer aproximação metodológica, a partir de princípios de avaliação de conteúdo, principalmente em relação à matriz literária, que Bazin rotula como subjetivos e impressionistas e a *politique des auteurs* recusa radicalmente. Visconti, assim como Camus, percebe que o sentido de *O Estranho* não está na trama, mas no clima. E o clima é de tédio, a emoção dominante de um homem que mal se importa o suficiente para contar sua própria história.

Todas as estratégias de *mise-en-scène* adotadas pela direção derivam de uma tentativa de materializar através da imagem e com o auxílio do som a estrutura de relações das quais a consciência do anti-herói, Meursault, fornece uma reflexão distorcida. Diante do desafio de revelar ao espectador o fluxo do pensamento do protagonista, Visconti não se furta ao emprego da técnica do *voice-ver*, que nunca soa redundante porque a densidade imagética que acolhe a voz de Meursault expressando seus sentimentos mais íntimos sobre os acontecimentos nunca se limita a ilustrar o que ouvimos sendo dito. O diretor faz uso de um processo de adaptação descrito sinteticamente por Linda Hutcheon:

As aparências externas são utilizadas para espelhar verdades internas. Em outras palavras, é possível criar correlativos visuais e auditivos para eventos interiores, e o cinema de

fato tem a seu dispor várias técnicas que os textos verbais não têm (HUTCHEON, 2013, p. 93).

*O Estrangeiro* é um dos filmes de Visconti com maior apelo sensorial, mesmo quando há muito pouco acontecendo na tela, Visconti apela para efeitos cinestésicos que adensam o sentido do que está sendo

**Figura 33 – *O Estrangeiro: o prazer dos sentidos***

Fonte: *Mubi*



visto. De acordo com a intensidade emocional do que se vê na tela o filme adota uma paleta de cores que alterna um silenciamento cromático expresso em tons azuis e cinzas, com a onipresença do sol e do calor, representados pelo emprego de cores quentes, enquanto em seus momentos finais há um mergulho radical na escuridão. O rigor estético de Visconti quanto às questões visuais expressas pela fotografia e pela direção de arte por diversas vezes foi acusado de esteticismo decadente, o que é um julgamento apressado e superficial, como observa Glauber Rocha no ensaio *Dramaturgia Fílmica: Visconti*:

O crítico que aponta puro pictorismo em Visconti incorre em erro primário: falta de observação acurada da marca aguda do estilo de LV. A ação cromática valoriza pictoricamente o objeto para destruir justamente sua existência decorativa e torná-lo agente visual. Por isso é que a palavra perde espaço, trabalha apenas como acidente dispensável, moldura. E quando o cineasta usa a palavra como mera decoração, ele já liquidou sua especificidade literária para torná-la também palavra fílmica, célula e não meio expressional ilícito (ROCHA, 2016, p. 218).

Rodado na Argélia, onde o romance foi ambientado, é um filme essencialmente ensolarado, com exteriores em amarelo forte e branco brilhante que parecem ter sido captados inteiramente ao meio-dia. Os ônibus, os carros, os prédios de apartamentos apertados, todos parecem ter temperaturas e texturas. Meursault transpira através de sua jaqueta de linho; outros personagens enxugam as sobrelhas incessantemente. A câmera de Visconti muda para closes repetidas vezes da expressão vazia e a postura estática de seu protagonista para rostos animados e móveis das pessoas ao seu redor, enfatizando o quão pouco ele tem em termos de sentimento humano comum e seu zero desejo de simulá-lo. Argel, onde vive, é uma cidade efervescente, a cujos encantos ele parece imune. Há uma cena longa de Meursault caminhando para casa à noite, com centena



de ruídos diferentes brotando em torno dele, que parece alheio a todos eles. Outro momento brilhante do uso do som é quando ele é levado para a prisão e colocado em uma grande cela cheia de argelinos. Quando outro prisioneiro indaga o que fez para estar ali, Meursault responde laconicamente: “Matei um árabe”. O silêncio absoluto que se segue a essa declaração e a expressão de cada rosto na sala é um dos momentos mais reveladores do filme das tensões que envolvem o colonialismo francês na Argélia e uma maneira sutil de Visconti referenciar uma questão que foi impedido de abordar frontalmente.

**Figura 34 – O Estrangeiro: o som do silêncio**  
*Fonte: Film Comment)*



Visconti iniciou uma tradição cinematográfica única em *Rocco e Seus Irmãos* que ele observou em todos os filmes subsequentes que fez

com o diretor de fotografia Giuseppe Rotunno, com quem já havia filmado *Noites Brancas* empregando uma decupagem tradicional: cada cena foi filmada com três câmeras, não para efeito de cobertura, mas para efeito de continuidade. "Cada câmera capturou sua própria parte da história", explica Rotunno:

Quando os atores filmavam um segmento curto e nós mudávamos o plano, refazendo a iluminação e começando de novo, às vezes perdíamos a vibração da performance. Ao filmar com mais câmeras, Visconti podia filmar uma grande parte da história da mesma forma. A cena começava primeiro em uma câmera, e então avançávamos em outra câmera; a cena continuava até que os atores saíssem da segunda câmera e fossem enquadrados com a terceira câmera. Para o diretor era muito melhor, mas foi terrivelmente difícil para mim, porque não havia espaço para as luzes. Praticamente tudo estava na tomada, exceto o lugar onde as câmeras eram posicionadas (CALDIRON, 2007, p. 52).

A sequência central de *O Estrangeiro*, que divide o filme – e também o livro – em duas partes distintas, é o assassinato sem razão aparente de um jovem árabe. Desde o início Visconti materializa no filme seu mais forte componente antropomórfico, o sol escaldante e ofuscante do norte da África, que mais tarde Meursault, nas barras de um tribunal, vai caracterizar como cúmplice de seu crime. A *mise-en-scène* eleita aqui está de perfeito acordo com uma expressão cunhada por Deleuze ao se referir a Visconti em *A Imagem-Tempo*: o estetismo visionário, onde “a situação não é mais sensório-motora, como no realismo, mas, antes, ótica e sonora, investida pelos sentidos, antes de a ação se formar, utilizar e afrontar seus elementos” (DELEUZE, 1990, pg. 13). Na construção da cena Visconti investe em uma potente interação entre os elementos visuais e sonoros, explorando ao máximo a transposição estética dos efeitos do sol sobre a

mente de Meursault, através de uma imagética fundamentada em brilhos e reflexos, acompanhada por uma trilha onde elementos melódicos se metamorfoseiam em sonoridades angustiantes e distorcidas que se fundem de maneira sinistra com os sons da natureza. A montagem, de clara matriz eisensteiniana, faz avançar uma sucessão de múltiplos *raccords* que irão desembocar na expressão perplexa do protagonista, enquanto ouvimos a recitação de um monólogo interior saído diretamente das páginas do livro. Na praia deserta, em meio a rochas banhadas por uma fonte, o sol, a lâmina nas mãos do garoto árabe e o revólver nas mãos de Meursault configuram uma visão de mundo onde:

(...) os objetos e os meios conquistam uma realidade material autônoma que os faz valerem por si mesmos. É preciso portanto que não somente o espectador mas também os protagonistas invistam os meios e os objetos pelo olhar, que vejam e ouçam as coisas e as pessoas, para que a ação ou a paixão nasçam, irrompendo numa vida cotidiana preexistente (DELEUZE, 1990, pg. 13).

**Figuras 35 a 43 – *O Estrangeiro: assassinato sob o sol***

*Fonte: DVD (reprodução do autor)*













Depois do crime, a *mise-en-scène*, representada pela fotografia, opera uma curiosa e original inversão estética. Enquanto Meursault vive entorpecidamente uma vida banal e desprovida de sentido, o filme faz uso majoritário da claridade. À medida em que o inferno existencial do personagem vai progressivamente revelando sua verdade, até então obscura, a fotografia vai mergulhando em trevas expressionistas. Na cena final, onde as convicções filosóficas de Meursault se fortalecem diante da retórica pseudo-consoladora de um capelão, tudo o que divisamos é um rosto enigmático iluminado por um radical *chiaroscuro* inspirado pela estética pictórica barroca. Até então, *O Estrangeiro* é um filme excepcionalmente tenso e abrasivo. Mas com Meursault esperando a guilhotina, a ação acontece dentro de sua mente. O diretor de fotografia Giuseppe Rotunno usa constantemente a lente *zoom* para estreitar o campo de visão, e a câmera fica observando Meursault enquanto sua voz na trilha sonora faz densos solilóquios sobre a vida, a morte e a falta de sentido de tudo. isso. A sequência é bastante fiel ao que Camus escreveu, ele odiava o termo existencialista, mas se tivesse vivido o suficiente para ver a adaptação de Visconti de seu trabalho poderia ter concordado que nada parece mais existencial do que uma lente *zoom* mergulhando no rosto de um personagem. Nesses momentos o texto é arrancado de Camus e da narrativa portentosa de seu herói “existencial” e atinge o âmago da força bruta da existência, com o filme tornando-se então mais próximo do sentido do original do que qualquer tentativa de seguir a literalmente sua escrita. É um grande triunfo da *mise-en-scène* de Visconti fazer o espectador perceber a distância entre a consciência existencialista e o mundo a que ela aspira, mas não consegue compreender.



**Figuras 44 a 47 – O Estrangeiro: *um mergulho progressivo nas trevas***  
*Fonte: DVD (reprodução do autor)*





### 3.3 LUDWIG: MORTE E RESURREIÇÃO DE UM FILME

Sinopse: Munique, 1864: o idealista Ludwig, de 18 anos, é coroado rei da Baviera. Seu primeiro ato oficial é um generoso apoio ao inspirado mas endividado compositor Richard Wagner, que se instala em Munique a pedido de Ludwig. O gabinete de Ludwig não consegue entender seu apoio às artes e está furioso com o estilo de vida caro de Wagner. Para evitar um escândalo, Wagner precisa deixar Munique. Outra pessoa importante para Ludwig é a imperatriz Elisabeth da Áustria, sua prima independente e carismática. No entanto, Elisabeth está mais interessada em trazer um casamento entre sua bela e culta irmã Sophie e Ludwig, mas o rei ignora Sophie. Decepcionado com Wagner e Elisabeth, Ludwig começa a se retirar do público para os mundos dos sonhos. Ludwig quer que a Baviera permaneça neutra na Guerra Austro-Prussiana de 1866, mas seu gabinete tem outra opinião e eles acabam apoiando o lado perdedor. Ludwig anuncia seu noivado com Sophie em janeiro de 1867, mas adia e eventualmente cancela o casamento. Começa a ter relacionamentos com seus servos, embora como católico devoto se sinta culpado por sua homossexualidade. A Baviera apoia o exército prussiano na Guerra Franco-Prussiana de 1871, mas durante a seguinte Unificação da Alemanha, o rei da Baviera perde muito de sua soberania para o imperador prussiano Wilhelm I e o chanceler Otto von Bismarck. Logo após a Guerra Franco-Prussiana, a saúde mental do irmão mais novo de Ludwig, Otto, declina e os médicos precisam cuidar dele. Ludwig não se importa mais com política; em vez disso, ele gasta seu dinheiro construindo o Castelo Neuschwanstein, os Palácio Linderhof e Herrenchiemsee. O gabinete se sente cada vez mais frustrado com as dívidas do rei excêntrico e isolado, embora o tesouro aprove seus pedidos financeiros. Em 1886, o psiquiatra Bernhard von Gudden declara que

Ludwig é louco, seguindo o conselho de seu gabinete intrigante. Seus amigos o aconselham a lutar contra a acusação de que é louco, mas ele só se sente cansado do mundo e deprimido. Seu tio Luitpold é declarado Príncipe Regente da Baviera. Ludwig é levado para o Castelo de Berg, perto do Lago Starnberg, onde fica preso e recebe tratamento psicológico. Dois dias depois, Ludwig e Bernhard von Gudden saem do castelo para passear. Poucas horas depois, seus cadáveres são encontrados no Lago Starnberg. O filme deixa em aberto a misteriosa morte de ambos.

Originalmente Visconti não tinha a intenção de fazer um filme de temática ligada a Alemanha logo depois de concluir *Morte em Veneza*. Sua intenção era filmar o projeto mais ambicioso que desenvolvera até então, *Em Busca do Tempo Perdido*, de Marcel Proust, que começou a adaptar no final dos anos 1960. Chegou a procurar algumas locações em Paris e na Normandia, nos primeiros meses de 1971, mas desentendeu-se com a produtora Nicole Stéphane, e o projeto foi abandonado. Em seu lugar desenvolveu *Ludwig*, cuja ideia lhe ocorrera quando procurava locações para *Os Deuses Malditos* na Baviera.

Obra que encerra a chamada Trilogia Alemã de Luchino Visconti, *Ludwig* foi recebido em sua estreia com reações desfavoráveis ou franca indiferença por grande parte da crítica, e considerado em termos comerciais um fracasso de bilheteria. A principal razão dessa recepção majoritariamente negativa, incomum na obra do grande mestre italiano, pode ser atribuída à violenta mutilação a que a obra foi submetida pelos produtores, à revelia do diretor. Ao final das filmagens, em julho de 1972, Visconti sofre um grave acidente vascular cerebral, que o deixou com o lado esquerdo do corpo paralisado. Embora fragilizado após um período de internação em uma clínica suíça e ainda convalescente, instala uma sala de montagem em uma de suas propriedades no interior da Itália e supervisiona diariamente o

trabalho do montador Ruggero Mastroianni. A versão original do filme, fiel aos princípios criativos que nortearam a escrita do roteiro e a filmagem, tem a duração de quatro horas, e foi prontamente rejeitada pelos produtores. Profundamente adoentado e sem cláusulas contratuais que lhe garantam o controle artístico do filme, Visconti cede à pressão dos financiadores da obra e permite que seja eliminada uma hora da duração e que a cronologia da narrativa seja alterada. Conforme narra a biógrafa Laurence Schifano:

(...) finalmente a película fora reduzida a três horas – diz o montador Ruggero Mastroianni. – Era muito longo para uma sessão, e ficara tudo incompreensível. Ludwig assentava-se nos diálogos e suas relações com as imagens; ao cortá-lo, perdia-se tudo isso.” Perdia-se também o belíssimo ritmo de Ludwig, aquilo que Suso Cecchi chamou de “um ritmo de valsa lenta”; optava-se por uma construção que sempre repugnara àquele cineasta da memória: uma estrutura em flashbacks, que quebrava o harmonioso desenvolvimento, a evolução fatal de um destino, a palpitação interrompida de um coração. Entretanto, Visconti teve de se submeter e assistir, impotente, à fragmentação de sua obra (SCHIFANO, 1990, p. 405).

Esse processo destrutivo só pôde ser revertido alguns anos depois da morte do diretor, quando a empresa detentora dos direitos do filme entrou em processo de falência e um grupo de quase duas dezenas de colaboradores e familiares do diretor se cotizou para adquirir os negativos em um leilão, possibilitando um meticuloso processo de restauro da imagem e som. A versão reconstruída da montagem original devolve ao filme seus 238 minutos previstos, seguindo o roteiro original de Visconti, Enrico Medioli e Suso Cecchi D’Amico, recompondo a estrutura narrativa, o *timing* correto dos planos e reintroduzindo as cenas onde personagens do filme falam diretamente

ao espectador, recurso nunca adotado anteriormente numa obra do diretor.

**Figura 48 – *Ludwig: as pompas da nobreza***

*Fonte: DVD (reprodução do autor)*



O que problematiza com maior intensidade o filme em relação aos demais integrantes do *corpus* de pesquisa está contido essencialmente na versão mutilada, que até a estreia da versão restaurada integral era confundida como expressão da vontade artística do diretor. Somente a reconstrução estrutural da obra de acordo com o conceito original de Visconti permite que seja estabelecida a visão de mundo que a originou, e nesse caso falar dela não significa mergulhar no conteudismo tão reprovável aos olhos dos críticos autoristas, mas estabelecer com clareza as particularidades e nuances do universo fílmico que ganhará a vida através *da mise-en-scène*.

Analisando a obra em sua integralidade não é difícil deduzir as razões pelas quais o consócio de quatro produtoras da Itália, França e Alemanha que a bancou financeiramente não teve escrúpulos em mutilar o filme e

transformá-lo em um pastiche do que deveria ser uma obra épica centrada em uma figura histórica controversa, mas com potencial de atrair o grande público. Como assinala o pesquisador Jorge Carrega, “o período compreendido entre 1952 e 1974 representou uma verdadeira era de ouro do cinema europeu, caracterizando-se por uma forte aposta na co-produção cinematográfica” (CARREGA, 2016, p.97).

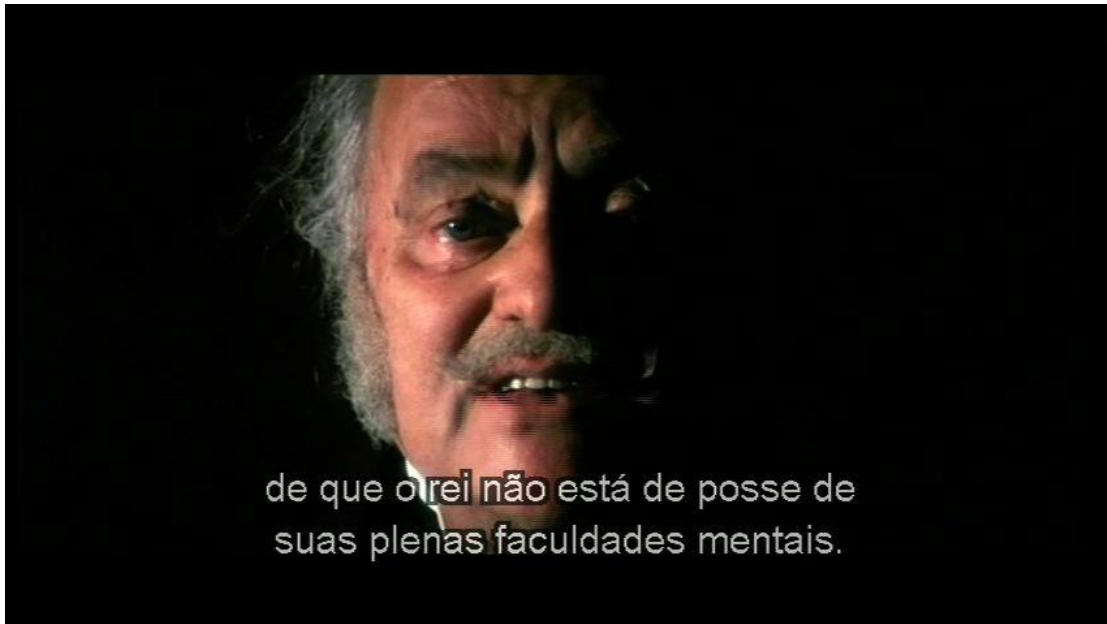
Essas políticas de produção cinematográfica estavam voltadas ao fortalecimento do cinema europeu frente à hegemonia do cinema norte-americano, portanto, no resultado almejado, o sucesso de bilheteria estava acima do triunfo artístico. A longa duração de *Ludwig* embora dificultasse a distribuição, não seria suficiente para justificar para a extensão dos cortes efetuados. O público da época já estava habituado a superproduções norte-americanas de longa duração, exibidas com um intervalo já previsto no processo de montagem. O que deve ter atemorizado os produtores foram os notáveis desvios que Visconti adotou em relação a certas convenções do drama histórico no cinema, procedimento com potencial de afugentar o público das salas de exibição. Em sua proposição central o filme se alinha com as vertentes fílmicas que o crítico e historiador Marc Ferro acredita serem capazes de elaborar uma contra-análise das sociedades representadas na tela, através de um olhar liberto das convenções estabelecidas pelos documentos oficiais, em um processo que expõe e denuncia as fragilidades e manipulações do discurso dominante (FERRO, 210, p.25).

Um dos efeitos mais desdramatizadores adotados por Visconti, que impede em vários momentos que o filme mergulhe em convenções do melodrama, é a intercalação na narrativa de catorze planos-sequências testemunhais, onde os atores frontalizados pela câmera dirigem-se diretamente ao espectador, em uma prática de origens teatrais também conhecida como

quebra da quarta parede, recurso recorrente na dramaturgia de Bertold Brecht, ou até em comédias mas até então nunca adotado no cinema no gênero drama.

**Figura 49 – *Ludwig: a quebra da quarta parede***

*Fonte: DVD (reprodução do autor)*



Todas essas cenas estão entre aquelas extirpadas pelos produtores na versão não aprovada pelo diretor, e afrontam duramente os códigos do drama histórico que dizem respeito à ilusão de realidade subjacente à necessidade de fazer o espectador acreditar que está contemplando a recriação dos fatos tal qual teriam acontecido na vida real. Essa falácia tem sido combatida pelos principais teóricos e pesquisadores que estudaram a fundo as conexões entre o cinema e a história, dentre os quais Ferro é destaque pelo pioneirismo conceitual. Em um de seus artigos mais célebres:

O filme: uma contra-análise da sociedade”, ele advoga a existência de uma zona de realidade não visível nos filmes, seria ela o campo de análise mais afeito ao historiador por



conter a contra análise da sociedade, o lado reverso que a historiografia oficial se esquivava em abordar e que tem a capacidade de desvendar aspectos obscuros mas revelatórios das tramas sociais e das conjurações e enfrentamento de forças inerentes aos fatos históricos. Sem se subjugar à vontade dos poderes dominantes, a câmara revela o funcionamento real da sociedade, diz mais do que ela queria mostrar (FERRO, 2010, p.32).

Quando *Ludwig* foi filmado, esse procedimento de ruptura com a historiografia tradicional já era encontrado em produções independentes, experimentais ou de vanguarda, mas foi inédito como fio condutor de um espetáculo cinematográfico de grande orçamento e voltado para o circuito comercial de distribuição e exibição.

**Figura 50 – *Ludwig: o devaneio como alternativa à realidade***

*Fonte: DVD (reprodução do autor)*



Detentor de expressiva bagagem de filmes de cunho histórico, Luchino Visconti estabelece em *Ludwig* uma aproximação aos fatos que

privilegia a subjetividade em detrimento da reconstituição fiel de episódios, recusando obediência a paradigmas que orientam a construção de roteiros nessa modalidade de produção cinematográfica subserviente ao modelo tradicional de representação de Hollywood, onde cabem aos códigos do realismo cinematográfico personalizar a história, construindo um mundo plausível, coerente e fechado organizado em torno da história de um indivíduo (ROSENSTONE, 199, p. 7-10). Em declaração feita à época das filmagens, Visconti deixa claro que o atrai para a realização do projeto

(...) a transformação radical de uma sociedade que sucumbe para deixar seu lugar para uma nova sociedade, a desagregação de uma grande família, a evolução psicológica de um personagem, nesse caso, um personagem excepcionalmente complicado, enquanto totalmente fora da norma (VALENTINETTI, 2006, p.180).

Visconti faz valer sua vivência crítica do universo aristocrático para dialogar de forma ambivalente com o panorama histórico onde se desenrola o drama de Ludwig, cuja percepção progressivamente alterada da realidade materializa-se através de uma *mise-en-scène* que expressa a agonia de um homem que não consegue conciliar as razões de estado e o universo fabular para onde convergem suas obsessões. Diante de um personagem que colide com os códigos morais e sociais que o oprimem, rompendo padrões de conduta característicos e impositivos de seu tempo, diretor e roteiristas sentem-se livres para elaborar cenas que subvertem de maneira sutil as expectativas que o drama histórico-biográfico traz imbricado em suas formulações. Entram assim em sintonia com o que preconiza Robert A. Rosenstone, para quem a invenção é inevitável para manter a intensidade do relato e simplificar a complexidade de uma estrutura dramática para que se encaixe nos limites do tempo fílmico. Estão incluídos aí mecanismos

narrativos tais como a condensação, a alteração de fatos e a metáfora (ROSENSTONE, 2010, p. 81).

**Figura 51 – *Ludwig: o esplendor dos mundos mortos***

*Fonte: DVD (reprodução do autor)*



Visconti investe na reflexão dos tempos mortos e em intervenções de personagens discursivos, à parte do fluxo narrativo, para se distanciar do prosaico e oferecer ao espectador a complexidade de uma narrativa que tem como fio condutor um protagonista que luta pela sua individualidade no interior de um processo opressor que tritura seu espírito nas engrenagens da história. No vocabulário crítico do cinema, a expressão tempos mortos categoriza momentos da narrativa fílmica onde aparentemente nada de relevante acontece a ponto de afetar a trama. O cinema comercial costuma reduzir esses momentos a breves transições entre cenas ou a meros *establishing shots*. Entretanto grandes cineastas como Michelangelo Antonioni atribuem aos tempos mortos um papel essencial e os integram à dramaturgia

de seus filmes. Em *Ludwig*, Luchino Visconti faz uso de uma série de lentos procedimentos transicionais entre blocos dramáticos, indissociáveis do arco narrativo do filme como um todo. Minuciosos deslocamentos de carruagens e barcos, o acompanhamento de pessoas que caminham em silêncio fustigadas pela chuva, vento ou neve, o subir ou descer por escadas majestosas, o tremular de bandeiras e delicados passeios da câmera pela natureza revelam-se elementos fundamentais na produção de fluxos de sentidos fílmicos. Integrados a uma elaborada *mise-en-scène* típica do diretor, esses tempos mortos tornam-se dispositivos que ecoam questões sobre o conceito da duração e as inter-relações entre espaço e tempo que fundamentam a obra do filósofo Henri Bergson, revistas e problematizadas também por Gilles Deleuze em seu livro *Cinema 2: A Imagem-Tempo*. De muitas maneiras, *Ludwig* está em conformidade com a caracterização de Deleuze da transição do pós-guerra da imagem-movimento para a imagem-tempo, quando "um cinema de ver substitui a ação"(DELEUZE, 1990, pg. 9). Também está em sintonia com a leitura do tempo no cinema feita por Antoine Prost, quando este afirma que

Na construção da história, vê-se a importância decisiva do trabalho sobre o tempo. Além de uma colocação em ordem, de uma classificação cronológica e de uma estruturação em períodos, trata-se de uma hierarquização dos fenômenos em função do ritmo da mudança de cada um deles. O tempo da história não é uma reta, nem uma linha quebrada feita por uma sucessão de períodos, nem mesmo um plano: as linhas entrecruzadas por ele compõem um relevo. Ele tem espessura e profundidade (PROST, 2006, p. 114).

A duração bergsoniana tem no filme um essencial papel narrativo-estrutural, com uma predominância de sequências dialógico-descritivas sobre

cenas que contenham vestígios de ação. O que Glauber Rocha escreveu originalmente sobre *Sedução da Carne*, no ensaio *Dramaturgia Fílmica: Visconti*, cabe perfeitamente para o estilo adotado em *Ludwig*:

Toda sua estrutura linear de montagem exterior está desenvolvida dentro do lento compasso de saturação, ritmo expositivo que permite, pelo tempo de existência conferido ao visual, o nascimento do novo Universo. Podemos deduzir pois, daqui, que o conflito viscontiano existe de linearidade para linearidade, do enquadramento para a composição, e não de fotograma para fotograma (ROCHA, 2016, p. 220).

**Figura 52 – *Ludwig: a criatura da noite***

*Fonte: DVD (reprodução do autor)*



Visto em seu grandioso conjunto na versão integral, o filme desvenda paulatinamente sua razão de existir, a dissecação minuciosa de um espírito não conformista, não pelas lâminas frias da ciência, mas pela conjunção das artes que o cinema viscontiano transpõe com tanta propriedade para as telas.

Ludwig - declara Visconti - é um personagem eminentemente simpático porque ao mesmo tempo que é rei, é um vencido, uma vítima da realidade. Não me interessa pelos heróis. Estou à procura do homem. Ludwig é tão vítima da realidade quanto de si mesmo. Apaixonado por suas divagações, prisioneiro da gruta do deslumbramento da infância e de suas iluminações noturnas, cativo de seus sonhos de perfeição e de pureza, é um Narciso crucificado, um Ícaro fulminado (SCHIFANO, 1990, p. 396).

Uma das maiores dissidências que o drama viscontiano apresenta em relação ao modelo hegemônico de Hollywood é evidenciada por um detalhe representativo da decadência física do rei vencido. Signo maior da beleza e perfeição física exigida dos integrantes do *star system* hollywoodiano, dentes brancos e perfeitos são normalmente associados a uma superioridade física que permanece legível até depois dos processos de envelhecimento. Visconti não se furta em mostrar de forma ostensivamente visível como as cáries evoluem sobre a dentição de seu protagonista, até formarem uma crosta apodrecida que intensifica o aspecto doentio e fantasmagórico que Ludwig assume à medida em que o mundo idealizado onde pensa viver se confronta com as imposições pragmáticas da realidade, até se materializarem em uma espécie de golpe de estado. Estilisticamente o filme atem-se rigorosamente aos cânones da decupagem clássica, e é notável como a conjugação do estilo fotográfico e as escolhas da direção de arte alegorizam de forma sutil a transição do esplendor estético com que o filme principia para um visual sombrio que emula a escolha de Ludwig em procurar acolhimento abrigando-se nas sombras da noite, mergulhando o filme em uma estética notadamente expressionista, já encontrada em diversas outras obras viscontianas.

**Figura 53 – Ludwig: a decadência do corpo e da alma**

Fonte: DVD (reprodução do autor)



Elemento fundamental para a eficácia dos dramas históricos cinematográficos, uma trilha sonora composta especialmente para o filme costuma ter um papel de elemento agregador da narrativa, sublinhando detalhadamente a gama de emoções e sensações e na qual o diretor almeja mergulhar o espectador. Apesar da longa duração da obra, a trilha de *Ludwig* soa esparsamente, não possuindo nenhuma composição feita especialmente para ela, constituindo-se em sua maior parte em trechos de obra de Richard Wagner, – compositor de quem o rei da Baviera foi o grande mecenas. E, na medida que os rumos do filme se encaminham para a tragédia, a música vai deixando de ser ouvida, como se Visconti abrisse mão dela para simbolizar o abandono por parte de Ludwig da possibilidade de concretizar seu mundo idealizado.



Meu soberano acredita que fez uma escolha corajosa e está se iludindo ao achar que é capaz de alcançar sua felicidade fora das regras estreitas dos deveres do homem. Um jovem com uma vida inteira pela frente, ele poderia tentar encontrar alguma outra razão para sua própria existência. Uma motivação humilde, em uma realidade comum aos seres simples... na mediocridade, talvez. É preciso muita coragem para aceitar a mediocridade, para aqueles que perseguem ideais sublimes, mas é sua única esperança de se salvar de uma solidão inequívoca (VISCONTI, 1973, p. 218).

**Figura 54 – Ludwig: a outra dimensão do sonho**

*Fonte: DVD (reprodução do autor)*



Visconti conduz a intensidade de seu arco dramático rumo a um final inconclusivo, fiel aos dados históricos remanescentes e à visão do personagem real sobre si mesmo. Em carta endereçada a sua prima e confidente Elisabeth da Baviera, Ludwig escreveu: “Quero permanecer um eterno enigma, para mim e para os outros” (SCHIFANO, 1990, p. 392). Mantendo-se íntegro ao recusar as fórmulas do drama histórico vigentes em seu tempo, Luchino



Visconti preserva a eternidade desse enigma e o transforma no motor de um espetáculo que desafia e instiga o espectador com seus fulgores e trevas.

## CONCLUSÃO

O lugar da obra de Luchino Visconti está consolidado na história do cinema e recebe acolhimento crítico sob as mais diversas perspectivas analíticas. Quando a elegi como foco central de uma investigação sob as lentes do autorismo, empregando suas formulações de origem, era sabido que não poderia contar com um arsenal metodológico pronto para ser apropriado e aplicado, mas que prospectar algo assemelhado a uma metodologia no legado da *politique des auteurs* seria um estimulante desafio de percurso. David Bordwell assinala que até por volta de 1970 os estudos de cinema na academia eram uma área modesta e sem respeitabilidade, além de contar com uma bibliografia insuficiente para oferecer consistência a uma pesquisa. O desenvolvimento da política ou teoria do autor se desenrolava em um período em que a análise fílmica reinante enfatizava o tema, a trama e os personagens, em detrimento daquilo que a *Cahiers Du Cinéma* nomeia como *mise-en-scène* e elege como o esteio central do pensamento cinematográfico (BORDWELL, 2005, p. 26-27). As compilações e histórias das teorias do cinema listam diversas formulações analíticas que tiveram impacto ou projeção em algum momento antes da década de 1970, mas que não tiveram força de se impor para além de um círculo restrito de seguidores, ou estiveram circunscritas a determinados momentos históricos. Face a essas limitações, é natural que os estudos de cinema nos meios acadêmicos tenham se sentido impelidos a buscar ligações com outras áreas das ciências humanas onde as

fundamentações teóricas já estivessem mais consolidadas, como a linguística, as ciências sociais e mais tarde a semiótica e o estruturalismo. Como assinala Robert Stam, “Em termos cinematográficos, a adoção da metodologia das ciências humanas representou um desafio para os métodos das escolas de críticas precedentes, considerados impressionistas e subjetivos” (STAM, 2003, p.123).

A questão norteadora da tese foi a de investigar a possibilidade da adesão *a posteriori* de Luchino Visconti em um cânone autoral não oficializado, predominante em um determinado período da história do cinema e que nunca se extinguiu em suas premissas centrais. Embora a obra de Visconti tenha sido explorada em diferentes perspectivas, em nenhuma delas a questão central é a assunção de autoralidade, razão pela qual julguei que seguir por esse caminho em uma pesquisa acadêmica poderia enriquecer a visão crítica sobre uma filmografia que se estendeu por mais de três décadas e permanece em circulação através das mais diferentes mídias de exibição, acrescentando mais uma camada analítica àquelas já existentes. Em um artigo publicado na revista *Film Comment* em 1990, onde proclamava que o autorismo estava vivo e passava bem, Andrew Sarris reconhecia que embora ainda mantivesse os mesmos diretores no panteão autoral que estabelecera no livro *The American Cinema*, admitia que haviam diretores que subvalorizara e, mais ainda, outros que negligenciara, concluindo que “O passado ainda é rico de promessas” (SARRIS, 1990, p. 96). Lembrando que o próprio Sarris enunciou a teoria do autor como um processo em constante fluxo, sua frase soa como um convite a se proceder ou aprofundar revisões críticas, ou de estabelecer novas formas de revisitar cinematografias sob o prisma da autoralidade.

Como final do percurso investigativo, busco enxergar com clareza se no caso de Luchino Visconti estamos diante de uma obra repleta de indiscutíveis obras-primas, mas que inclui também filmes medianos ou insatisfatórios, ou se aplicando os critérios originais da *politique des auteurs* nos deparamos com um *auteur* em pleno direito de figurar em um panteão autoral. A trajetória da pesquisa empreendida teve como um de seus pontos de partida o fato de que na *politique* as obras menos bem sucedidas dos diretores-autores não se constituíam empecilhos para a expressão e percepção de suas visões de mundo. Como exemplo podemos citar uma entrevista que Carl Dreyer concede à Michel Delahaye, publicada na *Cahiers Du Cinéma*, onde o diretor refere-se a uma de suas obras como um filme fracassado, e o entrevistador se apressa em manifestar sua discordância. Mais adiante Dreyer recusa a associação proposta por Delahaye entre dois filmes de diferentes períodos porque considera um completamente superior ao outro (NARBONI, 1976, p. 311-314). Dentro desses princípios, procurei evidenciar aderência da obra viscontiana à *politique des auteurs* a partir de filmes fora de rumo em sua filmografia, uma vez que, estabelecida essa ligação, podemos deduzir sem dificuldade que a parte menos problemática da produção do diretor não terá dificuldade em ser reconhecida como autoral. Embora tenha sido empreendida nesta pesquisa de maneira relativamente limitada, a inclusão de elementos da Teoria dos Cineastas, sob a forma de depoimentos do diretor e de outras pessoas envolvidas em seu processo criativo, provou-se enriquecedora. Sem apagar ou se sobrepor às premissas essenciais, a *politique des auteurs* permite a inclusão de uma renovação discursiva que não fica restrita unicamente ao olhar do pesquisador, do crítico ou do ensaísta, validando e valorizando as fontes diretas na produção de novos conhecimentos sobre o cinema. Dessa forma, a associação das duas teorias, ao invés de gerar atritos, possibilita um entrelaçamento dialógico que

alarga os horizontes analíticos, e no caso específico desta tese, permite divisar com mais clareza certos contornos da autoralidade.

Retornando ao conceito dos círculos concêntricos da autoralidade proposto por Andrew Sarris e apresentado na introdução, concluo este trabalho plenamente convencido que Luchino Visconti preenche todos os requisitos contidos nessa formulação para ser considerado um autor. No círculo interno, o da técnica, está demonstrado o domínio de Visconti em todos os quesitos da realização que envolvem o som e a imagem, da fotografia à montagem final. O círculo do meio, o do estilo pessoal, é plenamente distinguível através da análise da *mise-en-scène* rigorosa e criativa do diretor, que contém tantos elementos inconfundíveis que pode-se usar o termo viscontiano como adjetivação para caracterizar trabalhos similares de outros diretores que demonstram sua influência. E por o círculo interno, o do significado interior, é o epicentro que agrega toda a riqueza e complexidade da visão do mundo de Visconti, que utilizou seu ponto de vista privilegiado de observação do mundo para construir uma obra que permanece como uma das mais sólidas reflexões que o cinema já empreendeu sobre questões essenciais para a humanidade. Mesmo dotado de um aguçado olhar panorâmico sobre a humanidade e de um conhecimento aprofundado das questões históricas, Visconti coloca seu cinema ao lado dos perdedores, o homem solitário que vaga pela noite em busca do amor, o rei que se afoga em seu mundo ideal inalcançável, o homem comum que não vê um sentido maior na vida. Demonstrando uma capacidade de compreensão do universo viscontiano que ultrapassa a dos críticos da *Cahiers do Cinéma* que fundamentaram a *politique des auteurs*, Glauber Rocha define com rara precisão o núcleo central da visão de mundo do diretor e reconhece sua grandeza artística.

De maneiras várias como vimos, jogando com múltiplos e difíceis elementos, não investindo em domínios mais ousados como a problemática temporal na técnica expositiva, mas buscando antes um verdadeiro tempo real na sua temática de solidão (...) [Visconti] logra elaborar um universo particular, conjuga num corpo total o aristocrata, o comunista, o homossexual, fazendo, também, um cinema de densidade existencial e, mais, de especulação e conhecimento de tais fenômenos. Colocando-se no centro de uma polêmica universal, consegue - pela sua própria força, sem nenhuma intencionalidade - corporificar a sua existência numa expressão concreta de forma indiscutível. Tal equilíbrio o isola como artista consumado (ROCHA, 2016, p. 222).

**Figura 55 – Luchino Visconti e Glauber Rocha no Festival de Cannes de 1969**

*Fonte: Revista Piauí*



Como marxista autodeclarado e fiel às suas convicções, Visconti via numa postura aparentemente pessimista uma necessidade de se reconhecer o estado inaceitável das coisas para superar as condicionantes históricas e comportamentais que asfixiavam a possibilidade de verdadeiras transformações sociais. Uma de suas biógrafas mais acuradas, Laurence Schifano observa que:

Humanista, de modo algum disposto a fazer tábula rasa do passado, seus retrocessos, seus grandes *flashbacks* não são retornos aos distantes paraísos perdidos de uma infância, de um casulo familiar, de um acalanto perdido na memória, ou de uma evasão para mundos imaginários: são antes uma decifração dos signos, e todas as releituras que ele faz das grandes obras do passado ali estão para pôr o dedo nos signos precursores de mutações históricas que só se exprimirão anos mais tarde. (...) Mais que uma paisagem nostálgica, a memória desenha uma perspectiva na qual se ligam o passado mais distante e o presente mais atual, quer o presente repita o passado, quer o passado anuncie o presente do qual contém todos os germes e os primeiros sintomas das enfermidades das quais o presente sofre ainda, e por vezes com mais intensidade (SCHIFANO, 1990, p. 365-366).

Para encerrar devo testemunhar que o aprofundamento que realizei na teoria do autor me permitiu enxergar o movimento para além do seu recorte histórico e geográfico original, em terras europeias e norte-americanas, onde se concentrou a produção textual mais difundida do autorismo. Me pareceu evidente que para além dos cânones estabelecidos pelos críticos ligados à *Cahiers du Cinéma*, o conceito de autoralidade permitiu que vários cineastas de países periféricos em relação aos processos industriais de produção obtivessem o reconhecimento como vozes ativas nos processos de libertação de suas cinematografias do sufocamento imposto pelos interesses do capital. Dessa forma vimos brotar e se firmar movimentos revolucionários e deflagradores como o Cinema Novo e o Nuevo Cine, que proporcionaram ao cinema mundial uma perspectiva inédita, através das lentes de realizadores incontestavelmente autorais como Glauber Rocha, Tomás Gutiérrez Alea, Nelson Pereira dos Santos, Fernando Solanas, Joaquim Pedro de Andrade, Jorge Sanjinés, Leon Hirzman e Fernando Birri. Todos esses realizadores e muitos outros foram influenciados pelo neorrealismo, e conseqüentemente por Visconti, e

encontraram em seus respectivos países e na crítica internacional o reconhecimento da originalidade e importância de seus filmes através de abordagens crítico-ensaísticas notoriamente influenciadas pela *politique des auteurs*. Como professor de cinema que já teve contato com muitas gerações percebi também que esses pioneiros em fazer convergir os princípios neorrealistas com os autorais por sua vez geraram um novo percurso referencial, que expande de maneira infinita essa matriz surgida no momento histórico que abrange as décadas de 1950, 1960 e 1970. Posso ver tudo isso sedimentado, por exemplo, no cinema iraniano, brotando no novíssimo cinema brasileiro e tenho certeza que também verei nos horizontes criativos das novas gerações cuja paixão pelo cinema eu ainda possa ter o privilégio de compartilhar.

## **REFERÊNCIAS**

### **Bibliografia:**

ANDREW, James Dudley. **As principais teorias do cinema: uma introdução**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ASTRUC, Alexandre. **Du stylo à la caméra et de la caméra au stylo: Écrits (1942–1984)**. Paris: Archipel, 1992.

AUMONT, Jacques. **A Teoria dos cineastas**. Campinas, SP: Papyrus, 2004.

AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

AUMONT, Jacques [et. al.]. **A Estética do Filme**. Campinas: Papyrus, 2002.

AUMONT, Jacques. *Pode um filme ser um ato de teoria?*, Revista Educação e Realidade, Porto Alegre, v. 1, n. 33, p. 21-34, jan/jun, 2008.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Campinas : Papyrus, 2003.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **A Análise do Filme**. Lisboa : Texto & Grafia, 2013.

BAECQUE, Antoine de. **Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944-1968**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BAECQUE, Antoine de. **La Política de los Autores**. Madri: Paidós, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAPTISTA, Mauro, MASCARELLO, Fernando. **Cinema Mundial Contemporâneo**. Campinas: Papyrus, 2017.

BAZIN, André. **O cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BEKOFF, Mark. **Encyclopedia of Animal Rights and Animal Welfare**. Santa Barbara: ABC-Clio, 2009.

BERNARDET, Jean-Claude; REIS, Francis Vogner dos. **O Autor no Cinema**. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema - uma introdução**. São Paulo: Edusp, 2014.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz**. Campinas: Papyrus, 2008.

BORDWELL, David. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. São Paulo: Unicamp, 2013.

BRESSON, Robert. **Notas sobre o cinematógrafo**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

BACON, Henry. **Visconti: Explorations of Beauty and Decay**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.



- BURCH, Noel. **Práxis do Cinema**. São Paulo : Editora Perspectiva, 1992.
- CALDIRON, Orio. **Giuseppe Rotunno e la verità della luce**. Roma: Skira, 2007.
- CARREGA, Jorge, FECHINE, Ingrid et al. (org.). **Perspectivas Luso-Brasileiras em Artes e Comunicação**. Faro: CIAC, 2016.
- CARVALHO, Catherine D'Amico (org.). **Luchino Visconti e Il Suo tempo**. Milão: Electa, 2006.
- COSTA, João Bénard. **Os Filmes da Minha Vida**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1990.
- COUSINS, Mark. **História do Cinema Mundial – dos clássicos mudos ao cinema moderno**. São Paulo, Martins Editora, 2013.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema 1: a imagem-movimento**. Lisboa: Assírio Alvim, 2009.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema 2: imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DELOUCHE, Dominique. **Visconti - Le Prince Travesti**. Paris: Hermann, 2013.
- DÜTMANN, Alexander Garcia. **Visconti – Insights Into Flesh and Blood**. Stanford: Stanford University Press, 2009.
- FABRIS, Mariarosaria et al. (org.). **Esplendor de Visconti**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2002.
- FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- HUTCHEON, Linda. **Uma Teoria da Adaptação**. Florianópolis: Ed. UFSC, 2013.
- ISHAGPOUR, Youssef. **Visconti**. Paris: Éditions de la Difference, 2006.
- KRAVANJA, Peter. **Visconti, Lecteur de Proust**. Arles: portaparole, 2017.
- LAGNY, Michel et al. (org). **Visconti, Classicisme et Subversion**. Paris: Presses de La Sorbonne Nouvelle, 1999.
- LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne. **Luchino Visconti**. Madrid: Cátedra, 1997.

- MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- MICCICHÉ, Lino. **Luchino Visconti. Un profilo critico**. Venezia: Marsilio, 1996.
- MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas, Papyrus, 2006.
- NARBONI, Jean (org.). **A Política dos Autores**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1976.
- NOWELL-SMITH, Geoffrey. **Luchino Visconti**. Londres: British Film Institute, 2011.
- OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. **A Mise en scène no cinema – do clássico ao cinema de fluxo**. Campinas: Papyrus, 2013.
- PAÏNI, Dominique. *Luchino Visconti: les béances de Ludwig*, in **Le Cinéma, un Art Moderne**. Paris: Cahiers du Cinéma, 1997.
- PENAFRIA, Manuela; BAGGIO, Eduardo; GRAÇA, André Rui; ARAÚJO, Denize Correa. (eds.). **Revisitar a Teoria do Cinema: Teoria dos cineastas**, v. 3. Covilhã: Labcom, 2017.
- PROST, Antoine. **Doze lições sobre a História**. São Paulo: Autêntica, 2006.
- RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria Contemporânea do cinema, volume II**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.
- ROSENSTONE, Robert A., **A História Nos Filmes, Os Filmes Na História**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- RENZI, Renzo. **Visconti Segreto**. Bari: Laterza, 1994.
- ROCHA, Glauber. **O Século do Cinema**. São Paulo: Cosac & Naify, 2016.
- RUSSO, Giuseppe. **L'impossibile idillio per il Ludwig di Luchino Visconti**. Sideral Edizioni: Roma, 2006.
- SARRIS, Andrew. **The American Cinema**. Boston: Da Capo Press, 1996.
- SANZIO, Alain; THIRARD, Paul-Louis. **Visconti**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1988.

- SCHIFANO, Laurence. **Luchino Visconti: o fogo da paixão**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- SCHNEIDER, Marianne e SCHIRMER, Lothar. **Visconti**. Arles: Actes Sud/Institut Louis Lumière, 2009.
- SERVADIO, Gaia. **Visconti, a Biography**. Nova York: Franklin Watts, 1983.
- STAM, Robert. **Introdução à Teoria do Cinema**. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papyrus, 2013.
- STIRLING, M. **A screen of time: a study of Luchino Visconti**. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1979.
- TRUFFAUT, François. **O Cinema Segundo Truffaut**. Rio: Nova Fronteira, 1990.
- TRUFFAUT, François. **Hitchcock/Truffaut: entrevistas**. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.
- TUDOR, Andrew. **Teorias do Cinema**. Lisboa: Arte e Comunicação, 2009.
- VALENTINETTI, Claudio M.. **Luchino Visconti: um diretor de outro mundo**. Brasília: M. Farani Editora, 2006.
- VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio Sobre a Análise Fílmica**. Campinas, SP : Papyrus, 1994
- VASCONCELLOS, Jorge. **Deleuze e o Cinema**. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2006.
- VISCONTI, Luchino. **Ludwig, Dal Soggetto al Film**. Bologna: Cappelli Editore, 1973.
- VISCONTI, Luchino. *O cinema antropomórfico*. Negativo: Brasília, v. 1, n.1, 2015.
- WOLLEN, Peter. **Signos e Significação no Cinema**. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.
- XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

XAVIER, Ismail (org). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

### **Filmografia:**

#### **NOITES BRANCAS**

Título original: Le notti bianche

Ano: 1957

Duração: 107 minutos

Idioma: Italiano

Cor: Preto e Branco

Companhias produtoras: Rank Film, Cinematografica Associati (CI.AS.),

Vides Cinematografica

Direção: Luchino Visconti

Roteiro e diálogos: Luchino Visconti, Suso Cecchi d'Amico

Elenco: Maria Schell, Marcello Mastroianni, Jean Marais, Dirk Sanders,

Clara Calamai

Produção: Franco Cristaldi

Produção executiva: Guglielmo Colonna, Pietro Notarianni

Música original: Nino Rota

Fotografia: Giuseppe Rotunno

Montagem: Mario Serandrei

Direção de arte: Mario Chiari

Cenografia: Enzo Eusepi

Figurino: Piero Tosi

## **O ESTRANGEIRO**

Título original: Lo Estraniero

Ano: 1967

Duração: 104 minutos

Idioma: Italiano

Cor: Technicolor

Companhias produtoras: Dino de Laurentiis, Master Film, Casbah Film

Direção: Luchino Visconti

Roteiro e diálogos: Luchino Visconti, Suso Cecchi d'Amico, George Conchon

Elenco: Marcello Mastroianni, Anna Karina, Bertrand Blier, Alfred Adam, Pierre Bertin

Produção: Dino de Laurentiis

Produção executiva: Pietro Notarianni Carlo Bartolini

Música original: Piero Piccioni

Fotografia: Giuseppe Rotunno

Montagem: Ruggero Mastroianni

Direção de arte: Mario Garbuglia

Cenografia: Fernando Giovannonni

Figurino: Piero Tosi

## **LUDWIG, A PAIXÃO DE UM REI**

Título original: Ludwig

Ano: 1973

Duração: 264 minutos, redução: 189 minutos, remontagem: 245 minutos

Origem: Itália, França

Idioma: Italiano

Cor: Technicolor

Companhias produtoras: Mega Film, Roma; Cinetel, Paris; Filmproduction  
Divina-Film, Munique

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 Telezynska, Umberto Orsini, Helmut Griem,  
Folker Bohnet,

Sonia Petrova, Marc Porel

Produção: Ugo Santalucia , Dieter Geissler

Música: Richard Wagner, Robert Schumann

Fotografia: Armando Nanuzzi

Montagem: Ruggero Mastroianni

Direção de arte: Mario Chiari

Cenografia: Enzo Eusepi

Figurino: Piero Tosi

