

Ana Luiza Cavalcanti Carneiro

UMA TRADUÇÃO CINEMATOGRAFICA:
Noites Brancas de Luchino Visconti



Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2009

Ana Luiza Cavalcanti Carneiro

UMA TRADUÇÃO CINEMATOGRAFICA:
Noites Brancas de Luchino Visconti

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Arte e Tecnologia da Imagem
Linha de pesquisa: Criação e Crítica da Imagem em Movimento

Orientador: Prof. Dr. Luiz Nazário

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2009

Ao Ricardo, por tudo, sempre.

Agradecimentos

A meu marido RICARDO,
amoroso carinho eterno.

A meu PAI e à minha MÃE,
que me ensinaram o que é o amor.

Aos meus amados irmãos, PEDRO, DUDU, JO e JU,
queridos ao meu lado, sempre.

A toda minha FAMÍLIA,
pelos momentos de união e sabedoria.

Aos meus SOGRINHOS, NEIDE e CHICO,
tão queridos e presentes.

Ao NAZARIO,
pela constante e detalhista orientação.

Aos queridos PROFESSORES DA FALE,
que me ensinaram a viver com amor aos livros.

Aos queridos PROFESSORES DE CINEMA DA EBA,
que me ensinaram a amar ainda mais o cinema.

A todos os COLEGAS DE MESTRADO e à ZINA,
amigos de caminhada.

À CAPES, pela bolsa de pesquisa.

À MALU, MARI, MAÍRA, CAMILA, JORDANA, E A TODOS
que contribuíram para a realização deste trabalho.

Onde começa o filme e termina a literatura?

Glauber Rocha

Lista de imagens

FIGURAS (*FRAMES* CAPTURADOS DO DVD DO FILME *NOITES BRANCAS*):

Figura 1: Inquilino e Natália se abraçam: desvenda relação escusa entre os personagens.

Figura 2: Mário e Natália dançam ao som de uma lenta música: seus lábios quase se tocam.

Figura 3: Triângulo amoroso: Mário, Natália e prostituta.

Figura 4: Natália conta a Mário como conheceu o Inquilino: mesmo espaço cenográfico do plano seguinte.

Figura 5: Natália vê o Inquilino pela primeira vez: mesmo espaço cenográfico do plano anterior.

Figura 6: Inquilino despede-se de Natália: refere-se ao *flashback* da moça.

Figura 7: Natália conta para Mário sobre sua despedida com o Inquilino. Atualização da cena anterior, Mário ocupa o lugar do Inquilino.

Figura 8: Triângulo amoroso, Natália, Inquilino e Mário.

Figura 9: Mário caminha solitário pela Livorno reconstruída. Plano geral em *plongée*.

Figura 10: Na segunda noite, Natália foge de Mário. Reflexo do casal nas densas águas do canal que corta o quadro.

Figura 11: Natália no quarto do Inquilino. Sua imagem está quadruplicada.

Figura 12: Natália espera o Inquilino. As letras em *neon* estão invertidas, como se estivessem sendo vistas de um espelho.

Figura 13: Natália começa a contar suas lembranças a Mário. Contraste entre a parte nova e a parte velha da cidade.

Figura 14: No bar dançante, todos observam o dançarino (Dick Sanders) que se apresenta.

Figura 15: Prostituta ao meio da Praça de Livorno. Neblina feita com véus de tule, técnica advinda do teatro.

Figura 16: Letreiro inicial focos de luz direcionados como se estivessem num palco.

Figura 17: Inquilino leva Natália, sua avó e Juliana ao Barbeiro de Sevilha. Somente observa-se o balcão e as vozes do espetáculo.

CROQUIS (RETIRADOS DO LIVRO *LE NOTTI BIANCHE DE LUCHINO VISCONTI*, DE RENZO RENZI)¹:

Croqui 1: Montagem de traquitana para criar efeito de céu.

Croqui 2: Planta baixa – seqüência do início da segunda noite.

Croqui 3: Planta baixa – seqüência final da segunda noite.

¹ RENZI, Renzo. *Le notti bianche di Luchino Visconti*. Bologna: Cappelli, 1957.

Resumo

O presente estudo investiga as soluções encontradas nos processos da tradução da literatura para o cinema efetuados por Luchino Visconti e seus colaboradores no filme *Noites Brancas* (*Le Notti Bianche*, Itália, 1957), através da aproximação entre o conto homônimo de Fiódor Dostoievski, o roteiro de Luchino Visconti e Suso Cecchi d'Amico e o longa-metragem realizado, com o intuito de realizar uma leitura das dobras entre as artes que se influenciaram. *Noites Brancas* é uma livre leitura para o cinema do conto de Dostoievski por Visconti, na qual são alterados consideravelmente muitos elementos do primeiro texto, como o país, a língua e o peso dos personagens. Seguimos um percurso ondulante entre as obras, tomando como foco principal o filme de Visconti. O fio condutor dos caminhos não se restringe às comparações que buscam semelhanças e diferenças entre os textos, mas visa, sobretudo, uma pontuação rica de sentidos, em que prevalecem os níveis simbólico, criativo, inspirador, mutante e transformador do conto ao roteiro e ao filme.

Palavras-chaves: Roteiro, Cinema, Literatura, Noites Brancas, Luchino Visconti.

RIASSUNTO

Questo studio cerca le soluzioni trovate per Luchino Visconti ed i suoi collaboratori nei processi di traduzione dalla letteratura al cinema nel film *Le Notti Bianche* (1957), attraverso l'approccio tra il racconto omonimo di Fiodor Dostoevski, la sceneggiatura di Luchino Visconti e Suso Cecchi d'Amico, e il lungometraggio, con la fine di dare un'altra interpretazione alle pieghe tra le arti, che lavorano insieme. *Le Notti Bianche* è una lettura libera dal cinema del racconto di Dostoevski fatta per Visconti ed i suoi collaboratori, nella quale vediamo la trasformazione di tantissimi aspetti del testo, come il paese, la lingua ed l'importanza dei personaggi. Andiamo per un percorso ondulante tra le opere, ma il principale fuoco è sul film di Visconti.

Il filo conduttore del lavoro non è costretto ai paragoni che cercano similitudine ed differenze tra i testi, però busca, soprattutto, frammenti pieni di sensi, nei quali rimangono i livelli simbolico, creativo, ispirato, mutante ed trasformatore del racconto alla sceneggiatura ed al film.

Parole-chiave: Sceneggiatura; Cinema; Letteratura, *Le Notti Bianche*; Luchino Visconti.

Abstract

The present study it investigates the solutions found in the processes of the translation of literature for the cinema effected by Luchino Visconti and its collaborators in the film *White Nights*, (*Le Notti Bianche*, Italy, 1957), through the approach enters the story homonym of Fiodor Dostoievski, the script of Luchino Visconti and Suso Cecchi d' Amico and the lengthy carried through, with intention to carry through a reading of the folds between the arts that had influenced. *White Nights* it's a free reading for the cinema of the story of Dostoievski for Visconti, in which they are modified considerably many elements of the first text, as the country, the language and the weight of the personages. We follow a undulant between the work, taking as main focus in the film of Visconti. The conducting wire of the ways does not restrict the comparisons that search similarities and differences between the texts, but aims, over all, a rich punctuation of directions, where the levels prevail symbolic, creative, inspired, mutant and transforming of the story to the script and the film.

Palavras-chaves: Screenplay, Cinema, Literature, *White Nights*, Luchino Visconti.

Resumen

El presente estudio tiene como objetivo la investigación de las soluciones encontradas en los procesos de traducción de la literatura para el cine, efectuada por Luchino Visconti y sus colaboradores en el film *Noches Blancas* (*Le Notti Bianche*, Italia, 1957), a través del acercamiento entre el cuento homónimo de Fiódor Dostoievski, el guión de Luchino Visconti y Suso Cecchi d'Amico y el largometraje realizado, con el intuito de realizar una lectura de las doblas entre las artes que se influenciaron. *Noches Blancas* es una libre lectura para el cine del conto de Dostoievski por Visconti, en que se cambian considerablemente varios elementos del texto primero, como el país, la lengua, el peso de los personajes. Seguimos un ondeante trayecto entre las obras, tomando como principal enfoque, el film viscontiano. El hilo conductor de los caminos no se restringe comparaciones que buscan semejanzas o diferencias entre los textos, pero, sobretodo, visa una puntuación rica de sentidos, en que prevalezcan los niveles simbólicos, creativo, inspirador, cambiante del cuento al guión y al film.

Palabras-claves: Guión, Cine, Literatura, Noches Blancas, Luchino Visconti.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1. ANOITECER: O OLHAR VISCONTIANO	18
1.1. Traduções viscontianas	
1.2. A história contada em <i>Noites Brancas</i>	
1.3. <i>Noites Brancas</i> , um “filme menor”?	
2. PRIMEIRA NOITE: O SUJEITO SONHADOR	38
2.1. Do Romantismo ao melodrama decadentista	
2.2. Subjetividades de um sonhador romântico	
2.3. Fragmentos de um discurso amoroso	
3. SEGUNDA NOITE: NO TEMPO-ESPAÇO CINEMATOGRAFICO	64
3.1. Na cadência das horas	
3.2. Água e espelhos	
3.3. Antítese espacial	
3.4. Circularidade narrativa	
4. TERCEIRA NOITE: VÁRIAS ARTES E MUITAS VOZES	85
4.1. Articulação literatura e cinema	
4.2. Espetáculo “total” viscontiano	
5. AMANHECER	100
5.1. Conclusão	
6. FICHA TÉCNICA DE <i>NOITES BRANCAS</i>	103
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	105
8. ANEXO 1: TRADUÇÃO DAS CITAÇÕES EM LÍNGUA ESTRANGEIRA ..	109
9. ANEXO 2: FILMOGRAFIA DE LUCHINO VISCONTI	120

INTRODUÇÃO

*A noite terminou e não completei minha história,
mas como posso culpar a noite por isso?*

Jean-Claude Carrière

*A vontade de amar, que me paralisa o trabalho, vem de Itabira,
de suas noites brancas, sem mulheres e sem horizontes.*

Carlos Drummond de Andrade

A tradução da literatura para o cinema pode gerar a criação de uma nova obra artística. Um texto literário pode ser a alavanca para a concepção de um roteiro cinematográfico, que, por sua vez, servirá de guia à produção de um filme. A experiência de leitura, formada pelas vivências de cada um, gera sensações e imagens visuais originadas dos efeitos do ato de ler. A partir de então, constrói-se um roteiro capaz de viabilizar a transformação dos elementos abstratos da escrita em visualizações da imagem-som, que serão novamente transpostos para realização da obra cinematográfica. Nas intercessões entre as obras estão os processos de tradução dos diferentes meios, em que a aproximação entre estas artes acontece de forma particular. As impressões obtidas na ação de leitura, tanto do texto literário como do roteiro, são subjetivamente adaptadas para criar o som e as imagens em movimento na arte cinematográfica. Neste sentido, a literatura e o cinema têm uma proximidade em relação a seus modelos, que se baseiam em fatos escritos. Assim, a obra literária e o roteiro são como escrituras a serem transformadas em imagens e sons. E o roteiro seria o instrumento que se estabelece na fronteira de transmutação entre as dobras de uma estrutura a outra.

Novas idéias surgem a cada momento de junção, através de inesgotáveis espelhamentos, em que as substâncias refletidas de um texto se desdobram em diferentes formas da nova criação. A modificação de um texto literário, na transposição para o cinema, é algo intrínseco ao processo de tradução cinematográfica, pois, ademais da própria subjetividade de uma leitura, acontecerão cortes, transições, supressões,

adaptações, aglutinações de elementos simbólicos, narrativos e estilísticos próprios de cada arte. Algumas expressões abstratas da literatura serão traduzidas a frases que descrevem ações no roteiro, assim como cenas propostas no roteiro serão recriadas, por meio de técnicas e estudos de fotografia, figurino, cenografia, *mise-en-scène*, trilha sonora e montagem, na transposição para as telas. Gera-se o diálogo entre as dicções, em várias dimensões de experimentação dos sentidos que não se fecham, mas suscitam, cada vez mais, um mútuo intercâmbio.

A relação entre as expressões artísticas é permeada por uma riqueza de contribuições em que todas se nutrem dos processos de interação, não se trancando em um universo confinado, mas abrindo-se de seus próprios confins para decifrar outros caminhos onde não se pode prosseguir solitário. Literatura e cinema são duas artes que cada vez mais se influenciam. São artes capazes de contar histórias, cada qual com peculiaridades inerentes de sua narrativa, unindo elementos com a função dramática de trazer emoções e sentimentos.

Expressão dos sentimentos é o que transmite também a singular filmografia de Luchino Visconti, a qual se exhibe, em sua maior parte, na constituição de roteiros originados de grandes obras literárias, num percurso fortalecido a cada nova produção. Poucos filmes do diretor não foram diretamente guiados por um texto específico; ainda assim, pode-se dizer que foram inspirados em um conjunto literário. O diálogo estabelecido entre literatura e cinema, nas narrativas viscontianas, é uma forma de criação rica e plural na arte cinematográfica. Não só a literatura, mas a ópera, a dança, o teatro e o cinema fizeram parte do universo plural viscontiano, em que todas as artes se mesclam na profusão de um espetáculo total.

União de várias artes é o filme *Noites Brancas* (*Le notti bianche*, 1957), uma tradução do conto homônimo do escritor russo Fiódor Dostoievski². Livre leitura de

² O conto de Dostoievski foi lido e traduzido de diversas maneiras para o cinema. Em 1934, na Rússia, estreou o filme *Peterburgskaya noch*, de Grigori Roshal e Vera Stroeva, com roteiro livremente inspirado no conto homônimo. Segundo Renzo Renzi, em *Le notti bianche de Luchino Visconti*, Visconti e seus colaboradores não haviam visto o filme russo antes de realizar a versão italiana. Outra tradução russa do conto é *Belye noch*, de 1959, com direção de Ivan Pyryev. Já em 1971, o conto ganha vida com direção francesa de Robert Bresson intitulado *Quatre nuits d'un rêveur*. Em 2005, ainda em fase de pós-produção, encontra-se a tradução inglesa, *White Nights*, de Alain Silver. A produção indiana de Bollywood apresenta a tradução inspirada no conto, chamado *Saawariya – Apaixonados*, do diretor Sanjay Leela Bhansali. Como produção brasileira, exibiu-se em 1973, um especial na Rede Globo de Televisão, com Francisco Cuoco e Dina Sfat, com direção de Oduvaldo Viana Filho. Com certeza, outros filmes, ademais destes citados, foram realizados em vários países, tomando como fonte o conto do escritor russo.

Visconti para o cinema, em que são alterados consideravelmente muitos elementos do primeiro texto, como o país, a língua e o peso dos personagens. Visconti não foi fiel a toda narrativa do conto, mas não traiu sua atmosfera, que pode ser recriada em um outro lugar, numa outra época. Constitui um passo fundamental no sentido do aprimoramento do projeto estético do cineasta, voltado para as adaptações, num processo de constante aprendizado e invenção na transposição de escrituras verbais para o cinema. O filme *Noites Brancas*, é uma história de amor que rompe, na Itália do fim dos anos de 1950, com o neo-realismo cinematográfico ali então dominante, sem deixar de refletir a realidade através da ficção, tomando como alicerce as vozes de muitas artes para construir sua narrativa rica, universal e atemporal.

Neste trabalho buscamos as soluções encontradas por Luchino Visconti nos processos de tradução da literatura para o cinema na elaboração do filme *Noites Brancas*. Com este objetivo, aproximamos o conto homônimo de Fiódor Dostoievski, o roteiro, de Visconti e Suso Cecchi d'Amico e o longa-metragem com o intuito de realizar uma leitura das dobras entre as artes que se influenciaram. Seguiu-se um percurso ondulante entre as obras, tomando como foco principal o filme de Visconti. O fio condutor dos caminhos não se restringe às comparações que buscam semelhanças e diferenças entre os textos, mas visa, sobretudo, uma pontuação rica de sentidos, em que prevalecem os níveis simbólico, criativo, inspirador, mutante e transformador do conto ao roteiro e ao filme.

A escolha dos nomes dos capítulos alude poeticamente à estrutura do filme, dividido em três noites e um amanhecer. No primeiro capítulo, intitulado *Anoitecer: o olhar viscontiano*, começamos a adentrar no universo do diretor. No subcapítulo *Traduções viscontianas* é apresentado um panorama da filmografia viscontiana calcada nas traduções cinematográficas de obras literárias. Subseqüentemente, em *A história contada em Noites Brancas*, expomos o enredo do filme, no qual são trazidos os personagens e os acontecimentos principais, em linhas gerais. Em *Noites Brancas, um "filme menor"?*, discute-se a avaliação crítica da obra, à época de sua estréia, que assinalou o trabalho viscontiano como um "filme menor".

O segundo capítulo, intitulado *Primeira Noite: O sujeito sonhador* inicia-se com o subcapítulo *Do romantismo ao melodrama decadentista*, definindo o conto de Dostoievski como uma aproximação ao romantismo e fixando a obra do cineasta dentro

da estética decadentista, corrente literária e artística que ocorre no final do século XIX designando por uma inclinação estética marcada pelo subjetivismo, movimento reberverado do romantismo. Em seguida, o subcapítulo *Subjetividades de um sonhador romântico* pontua as ações do sujeito sonhador, percorrendo seu trajeto do romantismo ao decadentismo, ilustrando suas principais características existenciais. Finalmente, em *Fragmentos de um discurso amoroso*, seguindo a estrutura seqüencial do conto literário, que remete ao roteiro e ao filme, apontam-se as figuras do discurso amoroso, tal como descritas por Roland Barthes, presentes ao longo da narrativa: a solidão, as nuvens, o encontro, o choro, a ausência, a espera, a lembrança, a literatura do enamorado, a carta, o despertar, a cena, dentre outras, em que se buscaram os sentidos das figuras na transposição do texto para o filme.

No terceiro capítulo, *Segunda Noite: No tempo-espaço cinematográfico*, testemunhamos como a tradução das memórias do sonhador, do texto literário para o roteiro e para o filme, reflete-se na construção cinematográfica da dimensão temporal e do espaço cênico. A tensão entre a dimensão temporal, delimitada pela marcação cronológica das horas e a construção espacial, percebida na tortuosidade cênica, demonstram uma ambigüidade do sujeito, através do encadeamento tempo-espaço. Este encadeamento suscita em *Noites Brancas* o movimento circular da narrativa. O capítulo está subdividido em: *Na cadência das horas*, *Água e espelhos*, *Antítese espacial* e *Circularidade narrativa*, elementos que compõem o tempo-espaço da narrativa cinematográfica.

Em *Terceira Noite: várias artes e muitas vozes*, observamos como o filme de Visconti é marcado pela multiplicidade de vozes e consciências, assim como o conto de Dostoievski, que lançam mão de outras artes para a construção de suas narrativas. *Articulação literatura e cinema* é o primeiro subcapítulo, em que se abordou a questão comparativa entre tradução literatura e cinema, nomeadamente de *Noites Brancas*. Em *Espectáculo “total” viscontiano*, foi observado como as diversas artes interagem para a confecção de uma obra plural e rica.

Finalmente, em *Amanhecer*, revisamos os caminhos da pesquisa, assim como foram recuperadas as descobertas das análises. Na corrente estabelecida entre os textos literários e fílmicos – o conto, o roteiro e o filme –, inserimos um olhar que pretende adentrar nas marcas de intercessão das obras estudadas, como a contribuição adicional

de uma leitura detalhista. Desdobramentos que não esgotam uma obra, que continuará instigando novas possibilidades de interpretações através dos reflexos iluminadores das diversas artes que sua arte contém.

1. ANOITECER: ATRAVÉS DO OLHAR VISCONTIANO

*Noite. Todo estado que suscita no sujeito a metáfora da
obscuridade (afetiva, intelectual, existencial) na qual ele se
debate ou se apazigua.*

Roland Barthes

1.1. Traduções viscontianas

Luchino Visconti nasceu em 2 de novembro de 1906, em Milão. Filho de Giuseppe Visconti, duque de Modrone, e de Carla Erba, proprietária e herdeira de uma célebre empresa farmacêutica. Luchino tinha mais seis irmãos. Desde criança frequentou o teatro *La Scala*, de que sua família foi sócio-fundadora. Visconti interessou-se desde cedo pela música, pelo teatro e pela literatura; leu os clássicos e aprendeu violoncelo. Aos quatorze anos já tinha lido todas as peças de Shakespeare. Em 1926, foi alistado como soldado, suboficial de cavalaria, e apaixonou-se por cavalos, sua dedicação após o serviço militar. O milanês viajava com frequência e, numa de suas excursões a Paris, conheceu Coco Chanel, que se tornou sua grande amiga. A estilista o apresentou ao diretor Jean Renoir, de quem se tornou segundo assistente de direção em *Une Partie de Campagne* (1936), experiência que despertou seu interesse pelo cinema. Os contatos com o ambiente artístico francês, próximo à Frente Popular e ao Partido Comunista, tornaram-se uma escolha ideológica fundamental do diretor italiano. Após a morte da mãe, ocorrida em 1939, Visconti mudou-se de Milão para Roma, onde passou a frequentar os jovens artistas da capital que se reuniam ao redor da revista *Cinema*. Nessa ocasião, trabalhou novamente com Jean Renoir em *La Tosca* (1941). Mas Renoir teve que deixar a Itália, devido à guerra, e seu assistente Carl Koch assumiu a direção do filme, no qual Visconti trabalhou também como assistente de direção.

Entre 1942 e 1943, o diretor rodou seu primeiro longa-metragem *Obsessão* (*Ossessione*, 1943), adaptação do conto *O carteiro sempre toca duas vezes* (*The postman always rings twice*, 1934), do norte-americano James Cain, e se tornou um

precursor do neo-realismo cinematográfico italiano que explode nas telas após a guerra. O filme mostra a desesperança e a miséria da vida italiana às margens do Vale do rio Pó. Narra a história de uma mulher casada que se apaixona por um forasteiro e os dois tramam a morte do marido dela. Visconti ressalta uma Itália habitada pela miséria e desocupação, onde a paixão e a morte são os elos da trama. Assistindo à história de Giovanna (Clara Calamai) que planeja com o amante Gino (Massimo Girotti) o assassinato do marido, o público acompanhava passo a passo a destruição de um lar, numa crítica ferrenha ao símbolo fascista da sagrada instituição familiar. A adaptação não autorizada, enriquecida com a temática social do desemprego e da ausência de perspectivas, contava com muitas locações externas, rompendo com os cânones da estética fascista. A censura barrou o filme, condenando sua “visão pessimista” da Itália sob o fascismo.

O neo-realismo cinematográfico não foi um milagre do pós-guerra, mas um movimento plural nascido da conjuntura histórica, social, econômica, cultural e artística. Diversas técnicas e tendências confluem e culminam neste movimento da primeira metade do século XX caracterizado, também, por uma adesão às críticas da atualidade. Utilizando a paisagem italiana natural, o emprego dos dialetos, questões documentais com atores nem sempre profissionais para retratar a crônica do dia-a-dia e o sentimento dos humildes, o neo-realismo pretende, antes de qualquer coisa, contar a história das pessoas de seu país, sob vários olhares, numa ruptura estética com o cinema de Mussolini, criticando o passado de guerra e o fascismo. Todas estas influências reúnem-se em um cinema intenso, em cenários naturais, unindo o documental e a ficção para mostrar a sociedade daquela época. O movimento se desenvolveu ao redor de um círculo de críticos cinematográficos que se agrupavam em torno da revista italiana *Cinema*, dentre os integrantes podemos citar Michelangelo Antonioni, Luchino Visconti, Gianni Puccini, Giuseppe de Santis e Pietro Ingrao. Longe de abordar temas políticos, os críticos atacavam os filmes que dominavam a indústria da época. Os neo-realistas foram fortemente influenciados pelo realismo poético francês, pois tanto Antonioni como Visconti trabalharam como colaboradores de Jean Renoir. Os filmes dessa geração refletem principalmente a situação econômica e moral da Itália no pós-guerra e versam sobre as condições de vida, com frustração, pobreza e desespero. Os

estúdios da Cinecittà, que haviam sido o centro da produção cinematográfica desde 1936, estavam ocupados por muitos desabrigados devido às penúrias da guerra.

O termo “neo-realismo” nasceu com *Obsessão* (*Ossessione*, 1942), filme realizado ainda sob o fascismo. “Foi quando de Ferrara enviei a Roma os primeiros trechos do filme para meu montador, que é Mario Serandrei. Após alguns dias ele escreveu para mim aprovando aquelas cenas.” E acrescentava: “Não sei como eu poderia definir esse tipo de cinema se não como o apelido de neo-realístico”³; conta Visconti sobre a expressão que posteriormente foi batizada por Umberto Bárbaro. Apesar das primeiras definições do movimento neo-realista nascerem com *Obsessão*, o marco do movimento é *Roma cidade aberta* (*Roma città aperta*, 1945), de Roberto Rossellini, rodado no momento de libertação da cidade, quando católicos e comunistas unem-se ideologicamente na Resistência antifascista,

Paralelamente às tendências caligráficas e documentais, desenvolveu-se a corrente batizada, em 1942, de neo-realismo, por Umberto Bárbaro. Suas teorias tinham sido elaboradas por los colaboradores antifascistas da revista *Cinema*. Giuseppe de Santis, o mais combativo dentre tais críticos, reivindicava, em relação clandestina com a Resistência, a criação de um cinema italiano realista, popular e nacional. Luchino Visconti, teve de Santis como assistente, em *Obsessão*, livremente inspirado em O carteiro sempre chama duas vezes, de James Cain. A censura tinha proibido adaptar o grande romancista verista Verga. Visconti tinha sido formado por Jean Renoir. Em *Obsessão*, camisas negras e telefones brancos foram expulsos das telas pela realidade italiana, suas ruas, suas multidões, suas festas, seus dramas, sua vida cotidiana. Aparecia um novo estilo que se repetia, mas superava as conquistas francesas antes da guerra. Fundada sobre uma supressão criminal, a ação não continha incidências sociais diretas, mas seu conformismo foi capaz de proibi-la depois de algumas apresentações. Fato que impediu que a primeira obra mestra neo-realista exercesse uma influencia direta sobre o cinema italiano.⁴

Durante a guerra, o diretor milanês ajudava o Partido Comunista, permitindo que seu palácio fosse utilizado como centro do comando secreto. Visconti participava ativamente dos grupos de resistência comunista e acabou preso e quase foi fuzilado. Após a libertação de Roma, Visconti realizou o documentário *Dias de Glória* (*Giorni di gloria*, 1945), em que registrou a execução do chefe de polícia italiana, Pietro Caruso,

³ VALENTINETTI, *Luchino Visconti: um diretor de outro mundo*, p. 32

⁴ SADOUL, *Historia del cine mundial: desde los orígenes*, p.303

que o havia condenado à morte. No imediato pós-guerra, Visconti afastou-se um pouco dos projetos de cinema por motivos econômicos e dedicou-se à direção teatral, produzindo muitas peças, com seu perfeccionismo técnico. O Partido Comunista encomendou-lhe então uma série de três filmes sobre pescadores, mineiros e camponeses da Sicília, no sul da Itália, numa abordagem sobre a luta de classes. Mas somente o primeiro, *A terra treme* (*La Terra Trema - Episodio del maré*, 1948) foi realizado. O filme conta a história de um pescador, Ntoni Valastro (Antonio Arcidiacono), cansado de ser explorado na venda dos peixes e convida todos os outros iguais a se rebelarem. Com roteiro não totalmente preestabelecido, os diálogos em dialeto local, o filme conta com atores que são verdadeiros pescadores de Aci Trezza, para ressaltar as questões políticas e sociais. Livremente inspirado em *Malavoglia*, novela do escritor Giovanni Verga, representante da corrente literária do verismo. O filme foi realizado com poucos recursos técnicos e quase sem pré-produção. No outono 1948, foi apresentado sem sucesso em Veneza, despertando críticas contraditórias.

Belíssima (*Bellissima*, 1953), terceiro filme do diretor, foi baseado num livro de Cesare Zavattini, expoente roteirista de filmes neo-realistas da época. A produção representa, também, o momento do período neo-realista do pós-guerra do cinema italiano. O filme retrata os perigos de uma fama passageira nos fantásticos estúdios da *Cinecittà*, fábrica de ilusões e desilusões. Neste melodrama burlesco, uma mãe, Maddalena Cecconi (Anna Magnani) coloca a filha Maria (Tina Apicella) em um concurso de cinema para que ela se torne uma estrela mirim. Apesar da narrativa não possuir todas as características do movimento, pois a história encaminha-se para o espetáculo total e para o melodrama, próprios do universo viscontiano. Anna Magnani novamente atua em *Nós, as mulheres* (*Siamo donne*, 1953), episódio traduzido também de um conto de Zavattini em que as atrizes interpretam a si próprias em ocasiões cotidianas.

Quarto longa-metragem de Luchino Visconti e seu primeiro em cores, *Sedução da Carne* (*Senso*, 1954), uma adaptação do conto de Camillo Boito, escritor e arquiteto italiano do final do século XIX. Com grandes alterações na transposição para o cinema, foi o primeiro filme considerado como afastamento do neo-realismo, uma homenagem a Verdi e uma revisão crítica do *Risorgimento*, movimento de unificação da península italiana no final do século XIX. O melodrama histórico narra o envolvimento da

condessa veneziana Livia Serpieri (Alida Valli) com o oficial austríaco desertor Franz Mahler (Farley Granger). A fraqueza da carne, a paixão devoradora e o desejo de vingança ultrapassam os limites da política, da ética e da razão.

Mas é com *Noites Brancas* que essa ruptura ficou mais evidente, ainda que alguns críticos considerem *Rocco e seus irmãos* (*Rocco e i suoi Fratelli*, 1960) um retorno de Visconti às problemáticas do neo-realismo. *Noites brancas* conquista o Leão de Prata no Festival de Cinema de Veneza. Tradução cinematográfica do lírico conto de Dostoievski, o filme é totalmente reconstruído em estúdio e traz, com o melodrama fabuloso, outras artes para ilustrar o psiquismo do caminhante sonhador numa atmosfera onírica e poética.

Rocco e seus irmãos (*Rocco e i suoi fratelli*, 1960) conta a saga de uma viúva, Rosaria Parondi (Katina Paxinou) e seus cinco filhos, Rocco (Alain Delon), Simone (Renato Salvatori) Vincenzo (Spiros Focás), Ciro (Max Cartier) e Luca (Rocco Vidolazzi), que saem da Lucania, na Sicília, para viver em Milão, uma grande cidade industrial, em busca de novas oportunidades de trabalho. Cada um tenta seguir o seu caminho, mas a degradação da família é contaminada por valores e costumes de uma sociedade agressiva e rude. Inspirado em obras literárias, o filme une influências de Thomas Mann, que recontou a história de José, filho de Jacó, em *José e seus irmãos*; e de Dostoievski, em que as características do personagem principal, Rocco, aproximam-se das inocências do príncipe Mishkin de *O Idiota*, do escritor russo.

Ao abordar a temática do trabalho, Visconti dedica o episódio *O trabalho (Il lavoro)* contido no filme *Boccaccio '70*, de 1962, realizado também pelos diretores Vittorio De Sica, Federico Fellini, Mario Monicelli. O curto filme, livremente baseado num texto do escritor e poeta francês Guy Maupassant, denominado *Na borda da cama* (*Au bord du lit*, 1883), narra a história de Pupe (Romy Schneider) uma mulher que, após a traição do marido com prostitutas, resolve também cobrar por suas relações sexuais, ato consentido por seu marido. A brincadeira torna-se uma *mercificação* do erotismo como exemplificação do casamento burguês. Para Visconti, funciona também como crítica à família de sua primeira namorada, a austríaca Pupe. A família da moça havia rejeitado o namoro com Visconti, pois ele não era um modelo de homem com sucesso profissional.

Reverenciado pela crítica, *O Leopardo (Il gattopardo, 1963)*, tradução fílmica do romance homônimo de Tomasi di Lampedusa, importante escritor italiano, foi vencedora da Palma de Ouro do Festival de Cannes, no mesmo ano de sua estréia. O filme narra o enlace entre a aristocracia e a burguesia, metaforizados pelos personagens, Príncipe de Salina Don Fabrizio (Burt Lancaster), que casa seu filho Tancredi (Alain Delon) com a filha de um latifundiário burguês, Angélica (Cláudia Cardinale). A palavra italiana *gattopardo* pode ser uma alusão ao felino selvagem, que foi impetuosamente caçado na Itália até sua extinção, em meados do século 19, precisamente o mesmo momento em que Don Fabrizio assistia o declínio da aristocracia siciliana.

Vagas estrelas da Ursa (Vaghe stelle dell'Orsa, 1965), substancialmente inspirado na *Oréstia*, de Ésquilo, faz referência ao mito de Electra, personagem da mitologia grega. O termo complexo de Electra é, na psicanálise, a correspondência feminina ao complexo de Édipo, que assinala o desejo da filha pelo pai. Vencedor do Leão de Ouro do Festival de Veneza, o filme conta a história de Sandra (Cláudia Cardinale) que retorna a Volterra, cidade onde passou sua infância com o marido Andrew (Michael Craig). Ela deseja uma homenagem ao pai, que morreu quando ela era criança.

Compondo o filme *As bruxas (Le streghe, de 1967)*, Visconti produziu o episódio de 37 minutos *A bruxa queimada viva (La strega bruciata viva)*, do escritor e roteirista Zavattini. Com a diva Silvana Magnano no papel de uma atriz que passa mal no meio da comemoração social do casamento de uma amiga, deixando à mostra rede de cabelo, cinta íntima e tensores para disfarçar rugas. Metonímias que assinalam uma crítica à diva e à lógica burguesa da “boa aparência”.

Também em 1967, estréia *O estrangeiro (Lo straniero, 1967)*, inspirado no título homônimo de Albert Camus, em que não impera tanto o melodrama viscontiano. O diretor foi pressionado pela viúva de Camus a uma fiel adaptação do texto literário, além de ser intercedido a usar Mastroianni, ao invés de Alain Delon, fatos que fazem com que Visconti afirme que o filme tornou-se uma ilustração da novela:

Mas a minha interpretação e o meu roteiro, escrito com a colaboração de Georges Conchon, é completamente outra coisa; era um filme que tinha os ecos do *Estrangeiro*, uns ecos que, porém, chegavam até hoje (...). A novela de Camus, eu acho, previa aquilo que aconteceu e essa

previsão que existe na novela eu, depois, a teria realizado cinematograficamente. *O estrangeiro* agora é a ilustração de um livro e não tem minha verdadeira participação assim como nos meus outros filmes, também no sentido de uma interpretação da realidade.⁵

Nos anos seguintes, o diretor realiza a chamada trilogia alemã composta por três filmes passados na Alemanha. *Os deuses malditos* (*La caduta degli dei*, 1969) narra a saga de uma família de industriais do aço, na qual cada um de seus membros não mede esforços para alcançar o poder. O homicídio, a manipulação, o incesto, a mentira são exemplos de crimes que ficam sem justiça neste contexto. Shakespeare, Dostoievski, Sartre foram algumas influências de Visconti, além dos livros de história sobre o ‘Terceiro Reich’, como a obra de William L. Shirer.

Com *Morte em Veneza* (*Morte a Venezia*, 1971) o máximo da beleza é expresso na tradução fílmica da novela de Thomas Mann. O compositor alemão Gustave Aschenbach (Dirk Bogarde) viaja à Veneza para repousar. Hospedado no Hotel Des Bains, o músico é fortemente atraído pelo belo adolescente sueco Tadzio (Bjorn Andresen), em férias com a família. O escritor alemão apresenta, neste texto, uma escrita complexa cheia de abstrações e simbolismo, com enredo praticamente inexistente. O filme pode ser considerado uma obra prima, no que se refere às adaptações literárias para o cinema e ponto máximo na filmografia de Visconti, que consegue, na transposição, expressar toda singularidade de uma obra que trata do olhar, através do uso das lentas panorâmicas e do *zoom* pontual, com atuação refinada dos atores que foram escolhidos para representação.

O terceiro componente da trilogia é *Ludwig* (*Ludwig*, 1972), que trata de um épico sobre o rei louco da Baviera, diretamente relacionado à biografia do rei que construiu lendários castelos na Europa e era mecenas do compositor Richard Wagner, apresentado por Visconti neste deslumbrante universo monumental. Durante as filmagens, o diretor sofre um acidente vascular cerebral que paralisa suas pernas.

Violência e paixão (*Gruppo di famiglia in un interno*, 1974) é uma tradução intimista de Enrico Medioli. Uma história sobre um solitário professor aposentado (Burt Lancaster) que coleciona obras de arte. Ao alugar o andar superior para estranhos Inquilinos, uma marquesa (Silvana Mangano) e sua filha (Claudia Marsani) com o

⁵VALENTINETTI, *Luchino Visconti: um diretor de outro mundo*, p.153

namorado (Helmut Berger), eles modificam sua rotina com atitudes vulgares e incomodas, transformando a monótona vida do egoísta professor num caos. O filme inspirou-se também no estilo de vida do famoso crítico de arte e escritor Mario Praz.

O último filme do diretor, *O inocente* (*L'innocente*, 1976), inicia-se com as mãos de Visconti folheando as páginas do livro do escritor decadentista Gabriele D'Annunzio, no qual se baseou. Na história de amor e traição, o casal Tullio Hermil (Giancarlo Giannini) e Giuliana (Laura Antonelli) mantêm relações com seus amantes. Entretanto, a relação se complica quando a moça engravida-se. Tullio não aceita o filho bastardo e pede para que ela aborte. Mas ela não aceita e, ao final, o marido mata o bebê e se suicida. Visconti não participou da montagem do filme, pois neste meio tempo falecera em Roma, no dia 17 de março de 1976.

A filmografia viscontiana é composta por dezesseis longas-metragens, dois curtas-metragens, um dos quais integra o filme em episódios *Boccaccio '70* (1962), que conta com outros diretores italianos: Vittorio De Sica, Federico Fellini, Mario Monicelli; um documentário, *Dias de Glória*; e um *making-of* do *casting* para a busca do personagem Tazio para o filme *Morte em Veneza: Em busca de Tazio* (*Alla ricerca di Tazio*, 1970). O cruzamento entre literatura e cinema demarca a trajetória do percurso filmográfico do diretor milanês, em que a maior parte de seus filmes é composta por roteiros adaptados. Poucos de seus filmes não operam uma tradução cinematográfica de um texto literário, como *Belíssima*; o episódio *Anna Magnani*, do filme *Nós as mulheres*; *A bruxa queimada viva*, do filme *As bruxas*; e ainda *Os deuses malditos* e *Ludwig*, ainda que este esteja diretamente relacionado à biografia de Ludwig da Baviera, entre outras influências. Contando com roteiristas como Gianni Puccini, Suso Cecchi d'Amico, Enrico Medioli, Nicola Badalucco, Cesare Zavattini, o diretor transpõe da literatura para o cinema não contos e novelas “pulp”, como geralmente ocorre no cinema, mas obras famosas de grandes escritores, correndo grandes riscos, mas apresentando sempre soluções densas que se revigoram a cada filme.

1.2. A história contada em *Noites Brancas*

Da literatura para o cinema, *Noites Brancas* narra a história de Mário (Marcello Mastroianni), um jovem solitário que se mudara para a cidade a pouco, transferido por causa de seu trabalho. Numa noite escura e vazia, após o passeio com a família de seu chefe, ele caminha pelas ruelas e pontes da cidade e procura alguma companhia, mas as portas se fecham e as luzes se apagam. Segue e tenta chamar a atenção de um cachorro vira-lata que também se afugenta. Ao avistar uma ponte sobre o canal, encontra a jovem Natália (Maria Schell) chorando debruçada no parapeito. Tenta aproximar-se da garota, mas ela se afasta do desconhecido. Alguns rapazes dirigindo motocicletas a atazanam, mas Mário a ajuda afastando os importunos. Ele insiste em acompanhá-la até sua casa e a moça concorda. Na porta de casa, ela promete encontrá-lo na noite seguinte, às dez horas da noite. Mal ele se afasta, a mocinha volta sozinha à ponte onde estava.

Na manhã seguinte, um ruidoso despertador toca insistentemente no quarto da pensão onde Mário vive. O cômodo é pequeno e desorganizado. A dona da pensão Aurora acorda-o enquanto leva-lhe o café. Está atrasado para o trabalho, mas não se importa; está feliz com o novo encontro marcado. Manda inclusive preparar seu terno para a noite esperada.

Já é noite. Pouco antes das dez horas, Mário toma um café em um bar da cidade e espera o horário do seu encontro. De dentro do bar, vê Natália sair correndo, fugindo dele. A moça esconde-se no galinheiro de um cortiço, mas ele a encontra. Ela lhe pede perdão e conta-lhe sua história. Relata que seus pais foram embora de casa deixando-a com sua avó quase cega, que com medo de que ela também fosse embora, prendia sua saia à dela com um alfinete. Conta que sua família é estrangeira, de origem eslava, seu avô era comerciante de tapetes, mas depois de sua morte a família perdeu tudo e passou a consertar os tapetes de outras pessoas. Para ajudar nas despesas da família, sua avó costumava alugar um dos quartos de sua casa. Um ano atrás, ao ver um belo homem (Jean Marais) ser aceito como novo Inquilino da avó, ela se sentiu fortemente atraída por ele. Certo dia, ela sobe até seu quarto, mexe em suas coisas e lê os livros que estavam em sua penteadeira. O Inquilino chega e a moça se assusta. Ele dá os livros para ela e a convida para um passeio, mas ela não aceita. Nos dias seguintes, a netinha lê em voz alta os livros para sua avó e fica conturbada com a ausência dele. Então, o

Inquilino bate à porta da sala que estavam e convida as mulheres para assistirem uma apresentação da ópera *O Barbeiro de Sevilha*. Durante o espetáculo, sentados no balcão, os dois se abraçam apaixonados.

Na manhã que se segue, através de sua avó, Natália soube que ele desistira do aluguel do quarto e estaria indo embora. Desesperada, ela o procura para confessar-lhe seu amor. Na ocasião, ele lhe diz que não tinha condições de esposá-la por ter grandes problemas a resolver, mas que voltaria para encontrar-se com ela, exatamente um ano depois, na ponte onde os dois se conheceram.

Mário não acredita na história da moça e pensa como ela é ingênua. Ele estranha que ela não saiba nenhum detalhe da vida do Inquilino, para onde o mesmo viajou e, principalmente, o fato dele não ter dado qualquer notícia por tanto tempo. Uma forte chuva começa a cair na cidade. O casal corre para debaixo da marquise de um edifício e Natália diz que não está louca e que o tão esperado homem voltou à cidade, mas não a procurou ainda.

A chuva cessa e uma densa neblina invade o ambiente. Ambos sentam-se a uma mesa de madeira e Mário sugere que ela lhe mande uma carta, marcando um encontro, a fim de decidirem sobre sua situação. Eles escrevem cuidadosamente a carta de amor, escolhendo as palavras certas. Ele aceita ser o portador da carta. A mocinha o agradece e vai embora. Entretanto, de posse da mesma, ele a rasga e joga nas águas do rio. Uma prostituta (Clara Calamai) que roda a cidade observa-o.

No dia seguinte, Mário acorda insatisfeito e triste com sua situação. O dia está frio e chuvoso. Ele está resfriado e resolve que este caso não é seu problema e que nesta noite irá divertir-se. À noite, na rua movimentada, distrai-se com vendedores ambulantes, mocinhas bem vestidas e música. Ele encontra-se com Natália, mas esconde-se dela. Entretanto, a moça o aborda e ambos decidem ir a um bar dançante. Ela diz que gosta dele quase tanto quanto do Inquilino. O par dança ao som de um *rock n' roll* dos anos de 1950 e assiste a apresentação de um dançarino que inova nos passos. Uma música lenta começa a tocar e o casal baila abraçado, suas bocas quase se tocam. Uma mulher grita da janela para seu filho chamar seu pai, que já se passava da meia-noite. Desesperada, Natália sai correndo do bar, mas é alcançada pelo idealista, ocasião em que lhe diz que, enquanto os dois continuarem a se encontrar, o Inquilino não se aproximará dela. Mário a deixa e acaba brigando com uns rapazes por causa da

prostituta que o difama, pois ele não aceita ficar junto da cortesã. Ele se limpa numa torneira e surge a moça, dizendo que o Inquilino não havia aparecido. Ele então, confessa que não entregou a carta ao desconhecido, por amá-la. Ela se mostra contente pela decisão que ele tomara evitando que viesse a sofrer algum tipo de constrangimento. Eles entram num barco e, debaixo de uma ponte, abraçam-se. O personagem principal diz que gostaria que ela dormisse e acordasse somente no dia em que fosse feliz, como nas fábulas. Começa a nevar. E o casal festeja com alegria. Eles brincam na neve e o ele diz que a moça que ele ama será sua esposa toda vestida de branco, como a neve que caíra sobre a mulher. Mas ao caminhar por uma rua da cidade, ela avista de longe um homem parado na ponte. - É ele, diz. E corre ao seu encontro. Minutos depois, volta até Mário, a quem diz que se enganou ao acreditar, por um momento, que os dois poderiam ser felizes. Ele a agradece pelos momentos de felicidade que ela lhe proporcionou. Ela pede-lhe perdão e afirma que lhe será infinitamente grata, despede-se e volta para os braços do Inquilino. As campanas dos sinos anunciam a chegada do dia e a claridade já invadiu as ruas refletindo na branca neve. Mário novamente caminha solitário pela cidade acompanhado pelo cão vira-lata. Ele retoma sua solidão.

1.3. *Noites Brancas*, um filme “menor”?

O filme *Noites Brancas*, na época de sua estréia, foi considerado um filme “menor” em relação à filmografia de Visconti, visto como um parêntesis no percurso do desenvolvimento temático de seu trabalho, opinião proferida por vários especialistas viscontianos. Formalismo e estetismo são as acusações que atravessam, aliás, toda a obra do diretor. Essa intercalação está contida em um período entre 1953 e 1963, em que o tema dos filmes se refere à Itália monárquica e republicana, que abarca momentos históricos tópicos, como as lutas do *Risorgimento* e a emigração dos camponeses para as áreas metropolitanas, temas retratados ao estilo do melodrama, uma visão de mundo viscontiana, simultaneamente aristocrática e popular.

Noites Brancas foi criticado em sua estréia por tratar-se de um filme “passadista”, pois romântico e intimista. Nas palavras de Giulio Cesare Castello, “a súbita transposição a qual a trama está sujeita nos parece discutível (...), um tom de um

romantismo exacerbado, que se adapta mal à época moderna e que fazia mais sentido no final do século XIX.”⁶ O livro homônimo, publicado em 1848, foi escrito quando Dostoievski estava envolvido na conspiração que quase o levou ao fuzilamento, comutado à hora em que estava para ser executado. Existem críticos desta novela que vêm nas confidências do sonhador à sua namorada alusões veladas à atividade revolucionária do escritor. Por outro lado, revisto em 2003 pelo crítico Lino Micciché, este afirmou que, “num momento em que as ideologias começam a ruir, em que a noção de utopia parece condenada pela história, *Noites Brancas* é o único filme que vence a utopia. Aparentemente neo-intimista, mas que diz ser possível pelo menos em nível individual a utopia em 1957.”⁷ Esteticamente diverso aos preceitos do neo-realismo cinematográfico italiano, por tratar-se de um filme de estúdio, intimista e fabuloso, o filme *Noites Brancas* não deixa de mostrar a realidade miserável daquela época. Mendigos, prostitutas, uma burguesia medíocre, aparecem como personagens que compõem uma cidade em ruínas. Não é seu intento transmitir uma impressão de realidade, mas este simulacro imaginário termina por refletir, de alguma forma, a própria realidade e as relações humanas. As referências, citações e alusões a outras artes nunca são utilizadas de forma gratuita ou exibicionista, mas com o propósito de acentuar os recursos cinematográficos. É no seu poder narrativo ficcional que reside a originalidade da obra cinematográfica, este conjunto de vozes, de colaborações de várias artes, que ecoam a idéia da realidade de cada um, mas que finalmente se reúnem para formar uma única realidade, desdobrada em múltiplas facetas.

Noites Brancas é uma adaptação livre, lúdica e fantasiosa, ao estilo melodramático, de uma lírica novela de Fiódor Dostoievski. Aproximando-se do Romantismo, o conto foi escrito quando o autor era ainda muito jovem e começava a se acercar de um mundo poético que anunciava um percurso grandioso. O filme destaca-se até certo ponto das temáticas da trajetória viscontiana. Porém, apesar deste afastamento do movimento neo-realista, mantém-se coerente com a filmografia do diretor, calcada em traduções da literatura para o cinema, no melodrama como espetáculo total e na arte decadentista como estética de realização. Integram a filmografia viscontiana neste

⁶VISCONTI, *Noites Brancas*, DVD Coleção Versátil.

⁷VISCONTI, *Noites Brancas*, DVD Coleção Versátil.

período, além de *Noites Brancas*, os filmes: *Sedução da Carne*, *Rocco e seus irmãos*, *O trabalho*, episódio do filme *Boccaccio '70* e o *Leopardo*.

Num momento de crise produtiva do cinema italiano, era necessário realizar um filme de baixo custo, mas diziam que Visconti não conseguia rodar um longa-metragem em menos de seis meses e com altos gastos. Então, o crítico de cinema Emilio Cecchi, pai de Suso Cecchi d'Amico, sugere a Luchino Visconti a adaptação do conto homônimo de Dostoievski, história que poderia ser contada com simplicidade. Com um projeto de produção independente, numa tentativa de afastar da realização os intermediários entre o capital e o trabalho, reuniram-se Visconti, a roteirista Cecchi d'Amico, Marcello Mastroianni, o protagonista do filme e o produtor Franco Cristaldi, para a realização do filme no estúdio número 5 da *Cinecittà*. O filme custou 400 milhões de liras, um valor na verdade bem alto, ainda que o prazo de realização tenha sido cumprido. Pelas próprias palavras do diretor, nota-se o anseio por um novo momento em seu caminho de realizações:

Realizei *Noites Brancas* porque estou convencido de seguir um caminho diferente daquele que o cinema italiano está hoje percorrendo. Pareceu-me que o neo-realismo se tornou nesses últimos tempos um código transformado em condenação. Com *Noites Brancas*, eu quis demonstrar que alguns limites eram superáveis, sem, com isso, negar nada. O meu último filme foi realizado todo em 'teatro de posa', em um bairro reconstruído que lembra Livorno, mas sem demasiada fidelidade. Também com a cenografia quis alcançar não uma atmosfera do imaginário, mas uma realidade diferente, reelaborada. Ou seja, eu quis destacar nitidamente a realidade documentada, precisa, propondo-me a uma clara ruptura com o caráter habitual do cinema italiano de hoje.⁸

Desde o início, a atuação de Luchino Visconti como diretor de cinema gera muitas polêmicas. Dentre as questões, destacam-se a contradição entre suas manifestações neo-realistas e decadentistas, que se acentua a cada novo filme, e o conflito entre a marca aristocrática pontuada em sua expressão artística e sua posição política, como comunista.

Renzo Renzi publica em 1957 a compilação *Le notti bianche di Luchino Visconti*, pela editora Capelli, que traz em seu interior tópicos como uma aproximação entre o universo viscontiano e dostoiévskiano, o próprio conto do autor russo, o roteiro

⁸VALENTINETTI, *Luchino Visconti: Um diretor de outro mundo*, p. 86 e 87

cinematográfico num tratamento anterior às filmagens, ademais de várias informações a respeito da cenografia, figurino, maquiagem, fotografia, montagem, direção de atores, produção, dentre outros ricos apontamentos sobre as filmagens. A edição, ilustrada com fotogramas e permeado por depoimentos dos técnicos e artistas, é um importante material crítico e informativo. Com igual entusiasmo, o autor relata, na publicação *Visconti segreto*, sua visita ao set de filmagem da produção:

O bairro da cidade, que deveria ser Livorno, reconstruído por dentro, é ainda lá, na memória, no teatro 5 de Cinecittà, com o canal, as águas oleosas, o mofo crescido sobre as pedras verdadeiras, como uma zona submersa por uma inundação, que agora apodrece na sombra. Para entrar ali, quando Visconti filmava, era necessário não somente vestir o sobretudo, por causa da umidade excessiva, mas também superar um impedimento quase invencível. O diretor, de fato, tinha imposto uma disciplina de ferro, útil para criar tranqüilidade, pontualidade, recolhimento.⁹

O palco construído no estúdio de Roma para abrigar esta história de amor foi constantemente visitado por várias personalidades, dentre elas, Sophia Loren, Alida Valli, Jonh Wayne e Vittorio De Sica, que vinham assistir ao espetáculo que estava sendo preparado e que seria premiado com Leão de Prata no Festival de Veneza de 1957. Renzo acompanhou de perto a produção de *Noites Brancas* e pode publicar uma edição do roteiro cinematográfico juntamente com outros elementos.

Guido Aristarco, roteirista e crítico cinematográfico, fundador da revista *Cinema Nuovo*, é, segundo o próprio Visconti, o crítico mais autorizado a ler corretamente sua produção por ser considerado pelo diretor como “o mais viscontiano dos meus críticos”, segundo descrito na tese de doutorado de Mauro Porru. Contudo, Aristarco afirma que *Noites Brancas* é um parêntesis na filmografia do diretor, indispensável para que descarregue e se livre das “taras e escórias” do neo-realismo.

Mauro Porru, estudioso viscontiano, propõe uma leitura atenta à obra do diretor, ressaltando sua especificidade definida como “poliédrica e polígrafa, próprias da estética decadentista”¹⁰. Sua tese de doutorado, intitulada *Luchino Visconti: o intérprete do estetismo decadente*, traz, sobretudo, uma revisão crítica sobre o Decadentismo, o olhar da crítica e *biografemas* no corpus viscontiano. Sobre as críticas, o autor expõe:

⁹ RENZI, *Visconti segreto*, 1994.

¹⁰ PORRU, *Luchino Visconti: o intérprete do estetismo decadente*, p.8

As opiniões redutoras e equivocadas a respeito da obra viscontiana, muitas vezes, derivam da pluralidade das temáticas abordadas pelo intelectual milanês. São frequentes os casos em que pesquisadores são induzidos a privilegiar estradas que se distanciam do decadentismo, negligenciando assim uma componente, que julgamos fundamental em todo seu processo criativo. A situação de descrédito que por muitos anos impediu uma abordagem séria dessa estética, talvez, possa justificar esse descaso por parte da própria crítica italiana. Tal equívoco também se repetirá no cenário da crítica estrangeira, quando o aspecto político e social prevalece sobre os demais elementos estruturantes da obra viscontiana.¹¹

Lino Micciché, historiador e crítico cinematográfico, considerado hoje um dos mais conceituados especialista viscontiano, acompanhou de perto as realizações do diretor e publicou livros e artigos dedicados, como os livros *Visconti e il neorealismo*, de 1990, e *Luchino Visconti un profilo critico*, de 1996. O autor concorda com muitos críticos que consideram o filme como uma obra “menor”, por apartar-se do compromisso ideológico dos seus primeiros filmes. Conquanto reconhece, nesta produção, peculiaridades de grande interesse,

Le notti Bianche não apenas não sonha – como pode parecer – uma linha involutiva passivamente adequada à retirada generalizada de todo o cinema italiano daquela temporada crítica, mas apresenta mais de um motivo de interesse. E – além da refinada elegância da escritura fílmica, da maravilhosa cenografia que foi construída em *interni* e também os falsos *esterni*, da excelente fotografia em que muitas vezes o diretor pediu ao diretor de fotografia um verdadeiro *roteiro* da luz, do ótimo nível das duas interpretações principais (Maria Schell e Marcello Mastroianni) e de algumas seqüências filmadas (e musicadas) de modo fascinante e de grande sugestão rítmica, como aquela, um pouco longa e recontada em dois ou três tempos, da dança – é só até certo ponto um filme menor.¹²

Ademais, o crítico ressalta como ponto forte dois temas. Primeiro, a introdução na Itália do estilo *Kammerspiel*, como uma representação teatral alemã, utilizado também no episódio *O trabalho*, do filme *Boccaccio '70*, em parte em *Vagas estrelas da Ursa* e em *Violência e Paixão*. Segundo, o fato de que o filme seria o único do cinema italiano, naquela época, em que a utopia vencia, mesmo que somente para

¹¹ PORRU, *Luchino Visconti: o intérprete do estetismo decadente*, p.39

¹² MICCICHÉ, *Luchino Visconti: un profilo critico*, p.35

Natália, que realiza seu sonho com a chegada vista como impossível por Mário, o protagonista da história.

Laurence Schifano, crítica francesa, escreveu a biografia *Luchino Visconti: o fogo da paixão* (1987), contemplada com o prêmio de biografia da Academia Francesa, na qual, detalhadamente, nos conta acerca da vida e obra de Visconti desde as origens de sua família, descrevendo o ambiente luxuoso e seguindo sua trajetória com ricas particularidades sobre as circunstâncias de suas realizações. A autora põe o relevo, especialmente, na infância adolescência do diretor, que marcariam as obras do “conde vermelho”. Sobre *Noites Brancas*, Schifano examina as questões autobiográficas pertencentes ao universo viscontiano, foco que enfatiza a consonância pertinente à realização do filme com o desenvolvimento artístico completo da obra viscontiana,

Todas as estratificações de sua vida e de seu passado estão ali: dos longínquos prazeres rossinianos, da oficina de bordadeiras de Cernobbio ao presente – os jovens transviados na sala de um café gosmento; e também a época de *Obsessão*, e ainda a dos anos parisienses – Jean Marais, o estilo à Cocteau de certas seqüências -, e a própria lembrança da noiva austríaca à qual Maria Schell tentará, com bastante inabilidade, dar de novo vida...¹³

A autora define *Noites Brancas* como uma “estranha câmara de ecos”, na qual se confluem elementos diversos em citações e pastiches de outras artes para criar um filme de gosto refinadíssimo, em que o diretor não hesitava em selecionar quilômetros de tule para envolver o cenário e criar a falsa neve, nem hesitava em escolher os mais caros tecidos. Nesta biografia, através de depoimentos e pesquisas, a autora dá voz às testemunhas para alcançar o perfil minucioso do homem que imprimiu sua marca na história da arte do século XX.

A crítica francesa, Suzanne Liandrat-Guigues, em seu livro *Luchino Visconti* (1997), discorre sobre a heterogeneidade das referências culturais viscontianas e pondera sobre as incompreensões enfrentadas por Visconti acerca de sua produção como um todo. A autora explana como o diretor apresenta a tradição artística como alguém que abre uma nova via de expressão cinematográfica. Sobre *Noites Brancas*, é grifada a importância do filme e muitas páginas dedicadas à sua análise:

¹³ SCHIFANO, *Luchino Visconti: o fogo da paixão*, p.314

Noites Brancas obra tão deliberadamente desenvolta e tão sutilmente desencantada, suscitou certa perplexidade. Foi considerada algumas vezes como um erro de trajetória, outras como um produto de um conjunto de decisões econômicas. (*Senso* foi um filme muito caro e era necessário realizar outro com orçamento mais baixo). Essas limitações explicavam tudo. Mas eram nefastas para compreender uma criação decididamente viscontiana, que muito ao contrário, o mundo tudo se satisfaz em louvar e reconhecer *Rocco e seus irmãos*.¹⁴

Em outubro de 1957, ano em que estréia *Noites Brancas*, o cineasta e crítico francês Eric Rohmer publicou um artigo na revista *Cahiers du cinéma* sobre o filme de Visconti. O autor elaborou uma metáfora sobre o processo de adaptação fílmica como semelhante ao trabalho de um virtuoso instrumentista,

Talvez seja conveniente considerar essa adaptação como um concerto tocado por um músico virtuoso com um instrumento outro que aquele para o qual foi previamente escrito. E este filme, de fato, comporta uma cadência muito longa na qual Visconti envolve o tema inicial de tamanhos ornamentos, que ele faz aparecer novos motivos, e que lhe são pessoais.¹⁵

Cláudio M. Valentinetti em seu recente estudo *Luchino Visconti: um diretor de outro mundo* (2006) revisa criticamente toda produção cinematográfica do diretor, apresentando informações sobre os filmes e citações de entrevistas concedidas por Visconti. Em sua análise de *Noites Brancas* ressalta o espírito polêmico do filme contra a posição de estagnação de produção do cinema italiano pós-neo-realismo,

O filme ganha em Veneza o ‘Leão de Prata’, mas isso não ofusca o quanto *Noites brancas* esteja dominado pela ambigüidade entre presente e passado, entre velho e novo, entre realidade e memória. Ambigüidade que exprime um mal-estar da pessoa de Visconti, que, porém, reflete a sociedade; um mal-estar político, ideológico, criativo, existencial, que o imaginário dele (sucessivamente mais caracterizado e definido) não resolve.¹⁶

O crítico e cineasta Glauber Rocha, nos ensaios publicados em *O século do cinema*, profere sua opinião acerca da dinâmica visual do diretor: “A sua marcação do tempo, o seu sistema de também marcar as cenas, a sua visão que se confunde no

¹⁴ LIANDRAT-GUIGUES, *Luchino Visconti*, p.9

¹⁵ ROMER, *Les nuits blanches*. Cahiers du cinema, N°75

¹⁶ VALENTINETTI, *Luchino Visconti: um diretor de outro mundo*. p.87

pictórico, a sua extrema funcionalidade psicológica são as células desse cinema, que é, sem dúvida, um caminho de vanguarda num tempo exausto.”¹⁷ Dessa forma, o cinema viscontiano conseguiria alcançar um novo universo em várias dimensões,

(...) jogando com múltiplos e difíceis elementos, não investindo em domínios mais ousados como a problemática temporal na técnica expositiva, mas buscando um verdadeiro tempo real na sua temática de solidão – in *Ossessione, Senso e Notti Bianche* – 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.¹⁸

“Funcionalidade psicológica através dos planos longos, da lente *zoom*, dos leves movimentos de panorâmicas, por meio de um ponto de vista pictórico, dramatizados pelos atores ícones”, são os pontos que Glauber Rocha destaca para definir o cinema de Visconti como idealista, num cinema antropomórfico, conforme a figura do homem no mundo cenográfico das pulsações inconscientes.

Para o crítico e historiador de cinema Paulo Emílio Salles Gomes, o filme *Noites Brancas* seria uma ruptura na carreira de Visconti, de caráter admirável, ainda que não acrescente muito à obra do diretor. Entretanto, seria de cabal importância para o cinema italiano, profere o autor em *Infidelidades de Visconti*, ensaio dedicado ao filme em questão, que “(...) a fórmula não foi feliz para Luchino Visconti, mas nada permite afirmar que deva no futuro, necessariamente, impedir os lampejos criadores deste ou de outros cineastas.”¹⁹. O crítico ainda discorre sobre a atuação da atriz austríaca Maria Schell no papel da personagem Natália: observa que o diretor foi levado a intensificar a ação fisionômica da intérprete com vários planos próximos, obtendo uma atuação pormenorizada da jovem atriz, talvez mesmo em excesso. Esta teria sido a razão, inclusive, de no Brasil o filme ter recebido o estranho título de *Um rosto na noite*.

Francisco Luiz de Almeida Salles, ensaísta cinematográfico brasileiro, no texto *Vagas estrelas, de Visconti*, aborda a questão da variação na filmografia do diretor e

¹⁷ ROCHA, *O século do cinema*, p.158

¹⁸ ROCHA, *O século do cinema*, p.161

¹⁹ GOMES, *Infidelidade de Visconti*, 1981

como este fato de certa forma perturba muitos críticos que o desejam fiel a uma ou outra linha de preferência, acusando sua obra de falta de unidade:

A ambigüidade dos seres e do mundo, o conflito do sonho com a realidade, a impossibilidade de fugir ao destino, eis o que este grego milanês, nascido do limiar do século, vem testemunhando, como um dos raros herdeiros, no cinema, de uma tradição cultural que, da Grécia à Renascença, corre pelo rio do romantismo, do naturalismo e do verismo, para criar essa síntese, aparentemente contraditória e díspar, mas fascinante e autêntica.²⁰

Realidade e sonho estão na adaptação realizada pela roteirista Suso Cecchi d'Amico e por Visconti, que propõem uma tradução do conto para o cinema na qual muitos elementos são consideravelmente modificados. O filme de Visconti descola-se assim do conto de Dostoievski em relação à fidelidade narrativa. O país, a língua, a época, o peso dos personagens são algumas das mudanças realizadas, mas sempre tendo em vista a preocupação maior de manter uma fidelidade à atmosfera do conto dostoievskiano.

No filme, uma multiplicidade de vozes entrelaça-se para a construção de um novo discurso, que não pretende ser único, mas múltiplo. Ele se aproxima do teatro, pois utiliza um cenário fixo, de estúdio, onde as encenações são, por vezes, exageradas, como se estivessem sendo feitas num palco. Clara Calamai, a prostituta, é uma atriz de ópera e utiliza uma maquiagem bastante carregada. O coreógrafo indonésio Dirk Sanders mostra sua arte num inusitado número de dança, apresentado de maneira quase cômica. Muitos dos diálogos são extraídos do livro de Dostoievski e reproduzidos quase literalmente. O figurinista Piero Tosi fez um estudo de cores para obter as várias tonalidades de cinza que este filme em preto e branco possui: ele queria que as imagens tivessem a textura de uma água tinta de gravura. Com aportes de outras artes, com mesclas de expressões estéticas as mais diversas, utilizadas de forma a criar atmosferas e enriquecer a narrativa, *Noites Brancas* alcança a plenitude de uma obra hibridamente cinematográfica.

O filme é uma tradução que não obedece a nenhum modelo rígido de adaptação; pelo contrário, transcende o texto primeiro, mas com a preocupação de reproduzir o clima do conto, ressaltando a valorização do sentimento, do amor, da esperança e da

²⁰ SALLES, *Cinema e Verdade*, p. 234 e 235

utopia presentes em ambos. O filme é um *corpus* híbrido, no qual muitas artes mescladas interagem: o teatro, a ópera, a literatura, a pintura, a dança formam uma multiplicidade de vozes. Para sua concepção, Visconti pode contar com o mais fino grupo de “artistas do cinema” que existia na Itália daquela época. A cenografia construída para ressaltar a fotografia, o estudo de cores do figurino confeccionadas sob os efeitos na película preta e branca, as atuações dos atores recriando a espacialidade do cenário – o trabalho de todos os departamentos foi pensado em um conjunto orquestrado pelo diretor. Todos estes elementos, laboriosamente trabalhados, delineiam uma afluência de ecos e essa fusão de várias artes dá uma nova vida ao conto. Filme híbrido, que pode ser considerado, por todos estes elementos citados, na verdade, como um filme maior.

2. PRIMEIRA NOITE: O SUJEITO SONHADOR

*Os que sonham de dia são conscientes de muitas coisas
que escapam àqueles que sonham apenas à noite.*

Edgar Allan Poe

2.1. Do Romantismo ao melodrama decadentista

Escrito por Fiódor Mikhailovich Dostoievski, em 1848, antes de sua prisão, o conto intitulado *Noites Brancas* é o trabalho que mais aproxima o escritor do romantismo. Elaborado em sua juventude, o texto pode ser definido como uma prosa artística, com uma visão pessoal e sentimental, reflexiva e irônica do escritor. Como personagem principal, o sonhador encontra, em uma das noites da capital São Petersburgo, com uma moça de quem se apaixona. Um jovem sonhador vive numa cidade, onde tudo lhe parece distante. Num momento determinado, em que as noites dos meses de junho e julho dão lugar a uma luminosidade metafísica, através da aurora boreal, o jovem perambula pela cidade à procura de companhia para a solidão nas noites brancas do hemisfério norte. Numa dessas noites, à beira do canal, conhece uma mulher com quem compartilhará, durante quatro noites seguidas, uma história de amor platônico com final infeliz. Através do relato do protagonista, é oferecida uma série de panoramas da capital, em que sonho e realidade se confundem como projeções que são, de fato, parte do subjetivo olhar do sonhador.

Fundamental característica do Romantismo é a busca pela liberdade autêntica, que, numa ruptura com a tradição neoclássica, apresenta caráter revolucionário. Por meio da renovação de temas e ambientes, por contraste ao Século das Luzes, os românticos preferem os ambientes noturnos e sinistros, venerando as histórias fantásticas e extraordinárias. O desejo de liberdade do indivíduo, das paixões e dos instintos que representa este sujeito está marcado no subjetivismo e na imposição do sentimento sobre a razão. É experimentado o amor pela natureza, que se consome em suas emoções e em suas dores, que pode ser visto como uma busca de si mesmo em

tudo que faz. A vida psicológica íntima é o tema da literatura e da arte romântica, com caráter profundamente introspectivo e intimista. O Romantismo designa uma nova forma de expressão, uma nova visão de mundo, identificada com os padrões simples de vida da classe média e da burguesia. O Romantismo desfigura a realidade passando pelos caminhos da emoção. A arte romântica retrata uma nova atitude do homem perante si mesmo, interessado na espontaneidade, nos sentimentos e na simplicidade, idéias contrárias à arte clássica que cultiva a razão. A arte, para o romântico, era a expressão direta da emoção, da intuição, da inspiração e da impulsividade, sem a perfeição dos clássicos. O espaço psíquico é cada vez mais profundo e abismal, portanto, o universo reflete-se dentro do sujeito individual, que define, cria e transforma a realidade em subjetividade. Assim, o “eu” representado pelo texto romântico é, inevitavelmente, o autor no processo de construção de si mesmo, num esforço, mediante os poderes da imaginação, do poder mental de introspecção e reconstrução do mundo externo.

O título completo do conto é “*Noites brancas: romance sentimental (recordações de um sonhador)*”²¹. Os predicados do título ressaltam as características próprias do Romantismo. “Noites Brancas” refere-se ao fenômeno ocorrido nas noites de verão em São Petersburgo, em que o sol desaparece às nove horas da noite e surge novamente à meia-noite, criando uma atmosfera encantada pelo evento chamado aurora polar (ou boreal, quando ocorrido no hemisfério norte). O fenômeno ótico composto de um brilho observado nos céus noturnos em regiões próximas a zonas polares é um acontecimento considerado por Dostoiévski como ambiente propício para o desenvolvimento de um drama sobre um sonhador,

O título foi inspirado naquelas noites de verão – que, em São Petersburgo, eram chamadas exatamente de “noites brancas” – quando o sol se põe muito tarde, por volta das nove da noite, e surge muito cedo, o que provoca uma atmosfera encantada, um sugestivo clarão de aurora boreal. Um ambiente adaptado, como se vê, para preparar a aparição e o drama do protagonista, um sonhador. A situação de tal protagonista tem também um caráter autobiográfico. Reflete o período no qual o autor, juntamente com seu irmão, lia muito dia e noite, dedicando-se insaciavelmente a todos os tipos de livros e, perdendo, juntos, qualquer contato com a realidade. Uma vida que virava sonho, vício, doença mental, e que anulava qualquer contato com os outros. Um intelectual pobre, nas margens da sociedade, atarefado com uma

²¹ DOSTOIEVSKI, *Noites brancas: romance sentimental (recordações de um sonhador)*.

tarifa sem sentido, imerso no círculo vazio dos seus paraísos artificiais.²²

Considerado um dos grandes escritores da literatura russa oitocentista, Dostoievski, nascido em Moscou em 1821 e falecido em São Petersburgo em 1881, criou uma obra com imensa vitalidade e poder hipnótico, em que se mostram as grandezas e misérias da Rússia. Muitos personagens densamente criados, que vivem numa constante crise interior, produzindo uma dramática luta entre as forças do bem e do mal. Humilhados sob o pesar das injustiças sociais, mostram-se em sua decadência. Sonhos, visões e alucinações dão aos relatos um tom oscilante, aspectos presentes na obra de Dostoievski. Definir e delimitar o trabalho do autor dentro de um estilo ou movimento literário seria fugir de sua principal peculiaridade, a de ser um autor múltiplo. O escritor russo não aspira a uma visão única, mas descreve as situações sobre vários ângulos, engendrando novelas cheias de força dramática, em que os personagens e pontos de vistas contrapostos desenvolvem-se livremente sempre num crescente desenvolvimento estético.

Visconti, diretor também múltiplo, recorre a variadas temáticas em sua filmografia, mas, sobretudo, figura-se como o representante da estética decadentista no cinema. O Decadentismo tem uma inclinação estética marcada pelo subjetivismo, pela descoberta do universo inconsciente e pelas dimensões misteriosas da vida. Pode-se compreender este movimento como um desdobramento do Romantismo, impulsionado pela reação ao cientificismo, que acompanha o desenvolvimento da sociedade industrial da segunda metade do século XIX. É uma corrente artística, filosófica e literária que teve sua origem na França, nas duas últimas décadas do século XIX e desenvolveu-se em quase toda Europa e alguns países da América. A denominação de “Decadentismo” surgiu como um termo depreciativo e irônico, empregado pela crítica acadêmica, mas a definição foi adotada pelos que a destinavam. Literariamente, teve sua inspiração no romantismo, determinando-se decadentes escritores como Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine, Gabriele D’Annunzio, Thomas Mann, dentre outros. O Decadentismo não se apresenta como um acontecimento unitário e bem definido, pois suas raízes se fixam num fervilhar de atitudes contraditórias e opostas; um movimento

²² RENZI, *Le notti bianche di Luchino Visconti*, p.73 (tradução)

que se lança contra a moral e os costumes burgueses e explora as regiões mais extremas da sensibilidade e do inconsciente,

É importante ressaltar que desde seu início o cinema italiano estabeleceu uma estreita parceria com a literatura decadentista, como podemos verificar nas adaptações de famosas obras literárias do próprio D'Annunzio – *La Gioconda*, *La nave*, *La fiaccola sotto il moggio*, *La figlia di Iorio* – datadas entre 1912 e 1913. No entanto, no cinema italiano, o expoente máximo da estética decadentista é Luchino Visconti que, numa entrevista à revista *Avant-scène du cinéma*, em junho de 1975, poucos meses antes de morrer, declara a essência de sua obra: ‘Quante volte si è parlato di me come di un ‘decadente’. Ma io ho della ‘decadenza’ un’opinione molto alta, come l’aveva Thomas Mann, per esempio. Sono imbevuto di questo spirito. Mann era un decadente di cultura tedesca, io di formazione italiana. Quello che mi ha sempre interessato è l’analisi di una società malata.’²³

O decadentismo viscontiano é observado em toda extensão de sua obra através do estilo melodramático, que marca a estética plural do diretor. A morte, o sentimento, a sexualidade, a derrota, o pessimismo, a deterioração, são algumas características do decadentismo que pontuam a estética refinada do diretor. O múltiplo Visconti percorre caminhos entre o teatro, a ópera e o cinema, ressaltando as composições do melodrama, como uma forma de espetáculo completa. Etimologicamente, o melodrama define-se como uma espécie de drama falado cujas cenas comportam um acompanhamento musical, um drama de tom popular em que se acumulam peripécias inesperadas. No que se refere ao cinema, o termo “melodrama” abarca os filmes que possuem uma carga emocional muito forte, quase exagerada

E sem esquecer que ‘a forma mais completa de espetáculo continua sendo ainda o melodrama, no qual concorrem palavras, canto, música, dança, cenografia’. (...) É possível ver como tantas vezes uma coisa tenha influenciado e originado outras, em todas as combinações possíveis entre os três gêneros de espetáculo. Essa, eventualmente, é mais uma prova da coerência da busca de Visconti, busca que continuará pela vida toda.’²⁴

Desmedidas emoções são induzidas pela trilha sonora, pelos longos planos em *close-up* contemplativos das exageradas expressões de Natália na interpretação de

²³ FARIA, *Entre a literatura e o cinema: vigília viscontiana*, p.958

²⁴ VALENTINETTI, *Luchino Visconti: um diretor de outro mundo*, p.82 e 83.

Maria Schell, que consegue transmitir uma carga de sentimentalismo intenso. Visconti acaba por denominar o estilo de *Noites Brancas* como neo-sentimental, isto é, mais próximo do melodrama intimista que do Romantismo. Segundo o crítico Aristarco,

Em relação a *Le Notti Bianche*, falou-se de romantismo, ou melhor, de neo-romantismo, sem entretanto especificar o que seria o romantismo ou o neo-romantismo do filme. Querendo, pode-se falar em romantismo mesmo em relação a *Senso*, mas na acepção gorquiana do termo; já em *Le Notti Bianche* não se inclui num romantismo revolucionário, destacando-se como diria Pintor, da herança histórica de um tempo – o tempo romântico – para retomar um estado de ânimo, um *pathos*, e ressuscitar todos aqueles fatores que preparam o desabafo, *l'éclosion romantique* falsa e ociosa. E, realmente, Visconti, que tem consciência de ser objeto desta afirmação, prefere definir o filme como neo-sentimental. Sem dúvida, *Le Notti Bianche* contém os elementos desse desabafo, e é precisamente isto que determina o estacionamento de Visconti sobre as escória e as taras hereditárias, única presença no cinema daquilo que ele ainda possui de velho.²⁵

Noites Brancas pode ser definido como um melodrama, retratando a solidão humana que se impregna em toda atmosfera do filme através dos decorados de uma cidade portuária cinza e iluminada, com as ações dos solitários desenvolvidas durante longas e gélidas noites.

2.2. Subjetividades de um sonhador

De sonhador romântico, no leito literário a insone decadente, no cinema viscontiano, assim é a transmutação na nova criação, que apresenta um outro personagem de uma época distinta, vivendo em um tempo diferente. Diversamente do sonhador romântico que fantasia e vive em seu mundo imaginário, Mário é um caminhante noturno que, mesmo que não queira enxergar, acaba por deparar-se com um espaço degenerado, com mendigos, prostitutas e solitários. O personagem do filme busca não somente o amor de uma moça, para amparar suas noites solitárias, mas busca, sobretudo, uma transformação através de uma possível relação que possa encher-lhe de esperança. Mesmo que por poucos instantes, perto de todo pessimismo que considera a existência, com seu caráter problemático e degenerado. Personagens de tempos e espaços distintos, mas que se espelham, de certa forma, no caminhar da solidão.

²⁵ VISCONTI, *Rocco e seus irmãos*, p.44

Ao narrar suas lembranças, o sonhador, no texto literário, começa fazendo alusão a um tempo nostálgico, de um passado ainda cheio de esperanças e utopias, no qual um jovem ainda poderia sonhar com um futuro feliz. No tempo presente da enunciação, uma relação de cumplicidade com o leitor é estabelecida e um sentimento de enfraquecimento pode ser percebido na voz do narrador. Narração em primeira pessoa, o sonhador como sujeito da enunciação ao contar suas memórias se desdobra em sujeito do enunciado:

Era uma noite prodigiosa, uma noite como só vemos quando somos jovens, leitor querido. Havia um céu tão profundo e tão claro que, ao vê-lo, só se podia indagar, quase sem querer, se era verdade que existissem, sob um céu semelhante, criaturas más e tétricas. Pergunta esta que a gente só deve fazer, na verdade, quando jovem, muito jovem querido leitor. Queira Deus reviver em sua alma, com freqüência, essa idade! Enquanto eu pensava ainda desse modo nos homens mais diferentes, não havia outro remédio senão lembrar-me também, involuntariamente, de meu próprio panegírico daqueles tempos. Naquela manhã, já desde cedo se havia apoderado de mim uma rara disposição de ânimo. (...) ²⁶

Estes dois “eus”, um que narra e um que é narrado, são duplicados pela não coincidência de pensamentos, em que se explicita subjetivamente um “eu” jovem vivendo num passado esperançoso de um futuro promissor e um “eu” atual presente no futuro decadente, que não se concretizou. Entretanto, uma volta ao passado através das lembranças, reflete, quiçá, um novo olhar esperançoso sobre o mundo, de um sujeito que viveu e se transformou e que lança novamente um sentimento nostálgico sobre os caminhos vividos que o levaram a este estado atual. É a rememoração de um passado sobre um sujeito que sonha com um futuro luminoso, diferente do atual, pois este seria num tempo em que a ilusão ainda prosperaria na juventude. Este que nos narra o passado é um sujeito melancólico integrado ao universo diegético, um narrador onisciente, que relata, subjetivamente, suas experiências e memórias, como personagem central, marcado pela solidão e isolamento de um amor não correspondido.

O sujeito amoroso associa amor e morte, descobrindo no amor um princípio de vida e a possibilidade de converter a morte em vida, pois a vida sem amores é morte. E

²⁶ DOSTOIÉVSKI, *Noites Brancas e outras histórias*, p. 11

essa rebeldia romântica pode ser observada também no filme *Noites Brancas*, nos personagens que amam tragicamente. No prefácio da edição do conto *Ângelo*, escrito por Luchino Visconti e organizado pelo estudioso René de Ceccatty, há uma passagem que aborda a questão da morte na transposição do conto para o filme:

A conclusão do conto, que poderia também remeter à atmosfera de *Noites Brancas*, é uma reflexão sobre a morte: ‘Penso que morrer não é como dizer até logo, e sair de uma sala para outra. Morrer, se penso nisso agora, me parece mesmo querer dizer: para sempre. E para sempre significa: amanhã não, depois de amanhã não. Não se pode mais, ao adiar para mais tarde, consolar-nos que um dia voltará. Não voltará.’²⁷

Este sentimento de morte, de que o tempo não voltará, é explicitado nas características de abatimento nas palavras do sonhador do conto literário, que rememora o passado de forma melancólica e nostálgica. No filme, a atmosfera de ruína e a decadência espiritual do protagonista encontram-se espalhadas por vários momentos, está condensada no quarto mofado e úmido, nas paredes esburacadas, no clima frio, nebuloso e negro. Observa-se a Livorno reconstruída a partir de sua visão, um espaço estilizado, sensorializado, marcado pela solidão e isolamento numa consciência da presença da morte, impregnado de um intimismo próprio de um romance de um sonhador.

Na narrativa fílmica viscontiana a história é contada de forma descritiva, na qual as atitudes e características dos personagens são apresentadas a partir de uma perspectiva distanciada, com uma visão aparentemente de fora, na qual não existe a figura do narrador propriamente dita. Assim, na tradução para o cinema, a partir do conto dostoiévskiano, é suprimido o personagem-narrador que, nas primeiras páginas do conto, descreve suas idas e vindas na fabulosa São Petersburgo, suas relações distanciadas com os moradores daquela cidade, suas conversas com o leitor e a revelação que estará narrando um anterior episódio amoroso de sua vida. No filme, a história inicia-se a partir do momento em que o sonhador do conto literário descreve suas memórias, isto é, o filme abarca somente o momento da rememoração do sonhador dostoiévskiano sobre Natália. Desta forma, é diluído o peso dos personagens nas distintas obras, já que, no texto literário, o personagem principal é, sem dúvida, o

²⁷ VISCONTI, *Ângelo*, p.20

sonhador anônimo, um narrador intimista e autodiegético, que, por sua vez, transforma-se num personagem que se encontra com a apaixonada Natália no texto fílmico. A moça, no filme, destaca-se reiteradamente através dos vários *close-up*, que valorizam os olhos da atriz, para acentuar o caráter sonhador da personagem,

Visconti desloca o peso dos personagens literários em favor da protagonista feminina, Natália. Muda o espírito do conto, contrapondo à derrota do 'sonhador' a vitória da 'sonhadora'. O protagonista, porém, continua sendo Mário, um 'vencido' que a noite se ilude com novas perspectivas existenciais e que de dia se retrai na esquálida *routine* de seu cotidiano. Dostoievski, no seu texto, procura um êxito para o protagonista de sua história, entre a decepção de um amor frustrado e a conquista de um enriquecimento interior, misturando no final o masoquismo narcisista e o ambíguo sentimento religioso, típicos de sua obra. O resgate místico proposto por Dostoievski é substituído por Visconti por um resgate estético, ao apresentar a recuperação do romantismo e, portanto, dos valores da imaginação e dos sentimentos, em contraposição ao empobrecimento da realidade.²⁸

Através do tema da solidão, representado por uma extrema necessidade de comunhão, é apresentado o personagem principal, que no conto de Dostoievski é indiscutivelmente um homem, como de costume nas obras do escritor. A mulher é um obstáculo colocado em seu caminho, como prova de que é capaz de perturbar os sentidos do homem, que deve ser maior com seu poder e superioridade. Na transposição fílmica, a mulher ganha relevo com a reiteração de diversos *closes*, ênfase na questão da espera do seu amado e supressão do narrador-personagem do texto literário. No filme entram em jogo forças incontroláveis de reafirmação da solidão de ambos os personagens, onde pesa uma maldição sobre estes seres e ao mesmo tempo, de um sentimento apenas de solidão e esperança.

Vicissitudes em que o sonhador relata suas memórias, nas quais há uma mulher que também conta suas memórias. Lembranças dentro de lembranças. E mesmo que o filme não seja explícito quanto ao fato de que toda a narrativa apresentada se trata de uma memória do sonhador dostoievskiano, percebe-se, fundamentalmente, uma preocupação estilística do diretor Luchino Visconti em criar uma atmosfera de sonho, de irrealidade, de falso e verdadeiro, totalmente onírica, osmótica, características estas próprias dos devaneios da memória, através da submersão na cidade italiana de Livorno,

²⁸ PORRU, *Luchino Visconti: o intérprete do estetismo decadente*, p.138

amniótica, fabulosa, inconstante e irreal, retratada à noite, justamente nas horas em que as pessoas dormem e sonham,

A linguagem do sonho, de fato, é sintética, analógica e imaginativa por excelência, não precisando de signos abstratos nem dos elementos subordinativos e coordenativos que formam a linguagem lógica. O discurso decadentista, que alude aos impulsos da vida inconsciente com natural espontaneidade, encontra no sonho o veículo mais apropriado de linguagem. (...) A literatura decadentista se apresenta como um sonho, não apenas no que se refere à forma, mas sobretudo pelo alto grau de simbolismo que seus conteúdos possuem, pois o sonho é uma linguagem essencialmente simbólica, por nascer do compromisso entre o instinto e a consciência, entre a natureza e a cultura.²⁹

Desde o início do filme são reveladas características próprias do sonho. Os créditos iniciais são como manchas luminosas em forma de oblonga, com focos traçados em diagonal que mudam de posição de acordo com a música de Nino Rota, que segundo Suzanne Liandrat-Guigues, são uma “sucesión de formas soñadoras que anima el fundido-encadenado mediante un principio abstracto.”³⁰ Vários planos são capturados com a câmara levemente de cima para baixo, denominado *plongée*, que significa ‘mergulhar’, em francês. Como se o casal estivesse mergulhado neste universo paralelo, dos sonhos e memórias, vivendo incrustados no cristal do tempo passado, que faz parte da memória do sonhador dostoiievskiano.

No texto literário, o sonhador lança-se num fluxo de consciência, através de digressões, isto é, na interceptação do presente e do passado, que se quebra e funde-se sem limite no espaço-temporal. Já não é tão evidente diferenciar as lembranças do personagem e a situação atualizada. Há uma fusão e uma mescla de características dos dois “eus”, do que narra e do que é narrado, que também são refletidas na tradução fílmica, como, por exemplo, o quarto escuro e mofado do sonhador atual dostoiievskiano se transforma no quarto da pensão, decadente, deteriorado, nas lembranças do filme viscontiano. O fluxo de consciência denota realismo, esboçando a maneira como o universo observado transforma-se em subjetividade. É fiel aos pensamentos, ao presente e ao passado, à realidade e aos desejos, que se embaralham desordenadamente ao apresentar as reações íntimas do sonhador.

²⁹ PORRU, *Luchino Visconti: o intérprete do estetismo decadente*, p. 37

³⁰ LIANDRAT-GUIGUES, *Luchino Visconti*, p.42 (tradução)

Esta subjetividade da tensão entre o passado e o futuro é vista tanto no texto literário como no texto fílmico. Mário sonha com um futuro promissor a partir de seu presente, com o encontro de Natália; e Natália sonha com um futuro esperançoso a partir de seu passado, com o retorno do amado que a deixara. É a dualidade entre as recordações do passado e a experiência prazerosa do presente que remetem a dois sonhos diversos do futuro, ambos impregnados de um intimismo melancólico devido às aspirações e desejos por realizar-se. Aristarco discorre sobre *Noites Brancas*, no prefácio da publicação do roteiro de *Rocco e seus irmãos*:

Renzo Renzi observa com precisão que *Le Notti Bianche* recusa o presente, mas acaricia os sonhos e as recordações nos quais o futuro é de qualquer modo tomado não tanto como ‘uma realidade iminente e sempre inédita, quanto como um passado por reconquistar, uma felicidade perdida, uma dimensão ancestral para onde se orienta toda a nostalgia do diretor: nostalgia por um futuro que se assemelha à nostalgia por um passado (o de Natália); portanto, não se trata de um mundo por fazer, mas por recriar.³¹

E esta visão sobre o passado, as memórias da moça na busca pela realização de seus sonhos de amor, destaca um determinado modo de relacionamento com o mundo imprimindo a subjetividade de suas percepções através do ponto de vista do sujeito amoroso. E este olhar é, sobretudo, o olhar de quem ama e sofre por um ideal a alcançar. Mergulhado na trágica solidão, Mário caminha pela cidade e traz consigo a convicção de que a verdadeira realidade é aquela que se encontra na profundidade de sua alma, através dos reflexos mundanos filtrados pela sua consciência.

Três personagens encontram-se numa cidade que não lhes pertence: Natália é estrangeira, Mário veio de outra cidade a trabalho e o Inquilino é um viajante que se hospeda temporariamente na casa da avó de Natália. Estes seres afastados da sociedade vivem na incomunicabilidade, marcados pela angústia e pela solidão. A percepção de Natália sobre o Inquilino, assim como a de Mário sobre Natália, é de uma admiração encarnada numa beleza romântica, um misto de melancolia e encanto, diante da qual o indivíduo que deseja é indefeso. A percepção da beleza em estado puro agudiza a paixão, afastando os personagens do equilíbrio da razão clássica. O ator Jean Marais, galã do cinema francês, dá vida ao Inquilino, forasteiro enigmático que conquista

³¹ VISCONTI, *Rocco e seus irmãos*, p. 42

Natália de modo fulminante. Por sua vez, Natália apaixonou Mário com sua ingenuidade e meiguice; seu rosto muda constantemente de expressão, do choro ao riso solto e carismático. A atriz austríaca Maria Schell, no papel de Natália, encanta e seduz por seu exotismo no sotaque na língua italiana, seu figurino fora de época e suas mudanças bruscas de expressões. Luchino Visconti, o esteta decadentista, revela esta beleza fantasiosa de forma lírica, assim como as ações dos personagens que muitas vezes, são apenas insinuações poéticas.

A velada contraposição entre sentimento e erotismo, que de forma levemente perversa estava presente no texto de Dostoiévski, no devaneio de um amor sublimado e assexuado, no filme torna-se explícita, atribuindo ao sexo uma conotação sinistra. Tal procedimento pode ser verificado na observação das cenas que retratam o encontro amoroso de Natália com o Inquilino, através das tomadas que sublinham o caráter escuso dessa relação, enfatizando a perspectiva das escadas que levam até o quarto do Inquilino, ressaltando os contornos de sua sombra, que se debruça sobre o corpo da jovem. O diretor representa a efetivação do ato sexual de forma indireta, utilizando-se metonimicamente a silhueta preta em lugar do corpo físico do Inquilino. O mesmo recurso de alusão é utilizado por Visconti para introduzir a figura da prostituta, presente em todos os encontros e separações dos protagonistas, simbolizando a sexualidade que de forma insidiosa paira sobre o erotismo sublimado do sonhador dostoiévskiano.³²

³² PORRU, *Luchino Visconti: o intérprete do estetismo decadente*, p.138



Figura 1: Inquilino e Natália se abraçam: desvenda relação escusa entre os personagens.

Os momentos de relações amorosas criariam, mesmo que momentaneamente, um instante de paz e satisfação unido ao desejo do amor no filme. Esta harmonia é o que buscam os eternos insatisfeitos, que neste universo de solidão, se abre gerando sempre novas vertigens de não-realização. Como repúdio à moral burguesa e a um comportamento diferente do padrão, a corrente decadentista do estetismo prefere o tema do sexo ao romantismo sentimental. Em *Noites Brancas*, os episódios de relações amorosas são apresentados de forma alusiva. Por exemplo, quando Mário e Natália bailam uma lenta música no bar dançante, num *close-up*, seus lábios quase se tocam e eles fazem um movimento de inclinação com as cabeças como se estivessem se beijando realmente. Rostos passam na frente da câmara e cobrem a ação do casal, que fica ainda mais sugestiva. Sugestões líricas recorridas pelo diretor, como artifício para mostrar a volubilidade do amante sonhador.



Figura 2: Mário e Natália dançam ao som de uma lenta música: seus lábios quase se tocam.

3.3. Fragmentos de um discurso amoroso

É a partir do lugar do sonho, da memória, da solidão, dos pensamentos utópicos, do amor não correspondido, que Mário profere seu discurso, um discurso de um sujeito amoroso. Para Roland Barthes, “o discurso do sujeito amoroso não pode se tornar uma escritura sem enormes abandonos e transformações”³³, afirmação enunciada em entrevista publicada no livro *O grão da voz*, obra que reúne as transcrições das principais entrevistas concedidas pelo escritor. Em 1977, em seu livro *Fragmentos de um discurso amoroso*, Barthes considerou o discurso amoroso um discurso de extrema solidão³⁴.

³³ BARTHES, *O grão da voz*: entrevistas 1962-1980, p.403

³⁴ “A necessidade deste livro funda-se na consideração seguinte: o discurso amoroso é hoje de uma extrema solidão. Tal discurso talvez seja falado por milhares de sujeitos (quem pode saber?), mas não é sustentado por ninguém; é completamente relegado pelas linguagens existentes, ou ignorado, ou depreciado ou zombado por elas, cortado não apenas do poder, mas também de seus mecanismos (ciência, saberes, artes). Quando um discurso é assim lançado por sua própria força na deriva do inatual, deportado para fora de toda gregariedade, nada mais lhe resta além de ser o lugar, por exíguo

De fato, Mário e Natália são sonhadores que vivem sempre sozinhos, abandonados por seus amores e marginalizados na sociedade. Para Barthes, “a expressão cinematográfica pertence também a essa ordem das grandes unidades significantes, correspondendo a significados globais, difusos, latentes, que não são da mesma categoria que os significados isolados e descontínuos da linguagem articulada.”³⁵ É na busca dos significados globais e das significâncias obtusas que se sobreporão os fragmentos do discurso amoroso aos momentos cinematográficos do caminho percorrido entre o conto literário, o roteiro e o filme *Noites Brancas*.

Noites Brancas não é uma história de amor, feliz e bem-aventurada; pelo contrário, o sujeito amoroso é aquele que sofre marginalizado do mundo, numa crise dolorosa de reconciliação consigo mesmo. O sonhador vive na escuridão completa os dias que são tão escuros como as noites, tornando-se lugar das quimeras constantes. A noite, de acordo com o livro *Fragmentos de um discurso amoroso*, é “todo estado que suscita no sujeito a metáfora da obscuridade (afetiva, intelectual, existencial) na qual ele se debate ou se apazigua.”³⁶ . Mas há um momento de clareza na obscuridade das noites do sonhador, um instante de epifania em que ele acredita no seu amor verdadeiro por Natália, mesmo que este não se confirme, ao final, serve como uma passagem de consciência, de novas possibilidades reveladas nestas noites que, ademais de obscuras, são brancas. Segundo o dicionário *Houaiss*³⁷, a palavra “noite” expressa, dentre outros significados:

- 1 tempo que transcorre entre o ocaso e o nascer do sol, em determinado lugar da Terra, de outro planeta ou de um satélite
- 2 horário em que está escuro, por falta da luz solar, e em que geralmente as pessoas descansam ou dormem
- 3 Derivação: por extensão de sentido: ausência de claridade; escuridão, trevas
- 4 Derivação: por metáfora: estado de dor, desesperança; tristeza, melancolia, abatimento

que seja, de uma afirmação. Esta afirmação é em suma o tema do livro que ora começa.” (BARTHES, 2007, p.XV)

³⁵ BARTHES, *O grão da voz: entrevistas 1962-1980*, p.23

³⁶ BARTHES, *Fragmentos de um discurso amoroso*, p.259

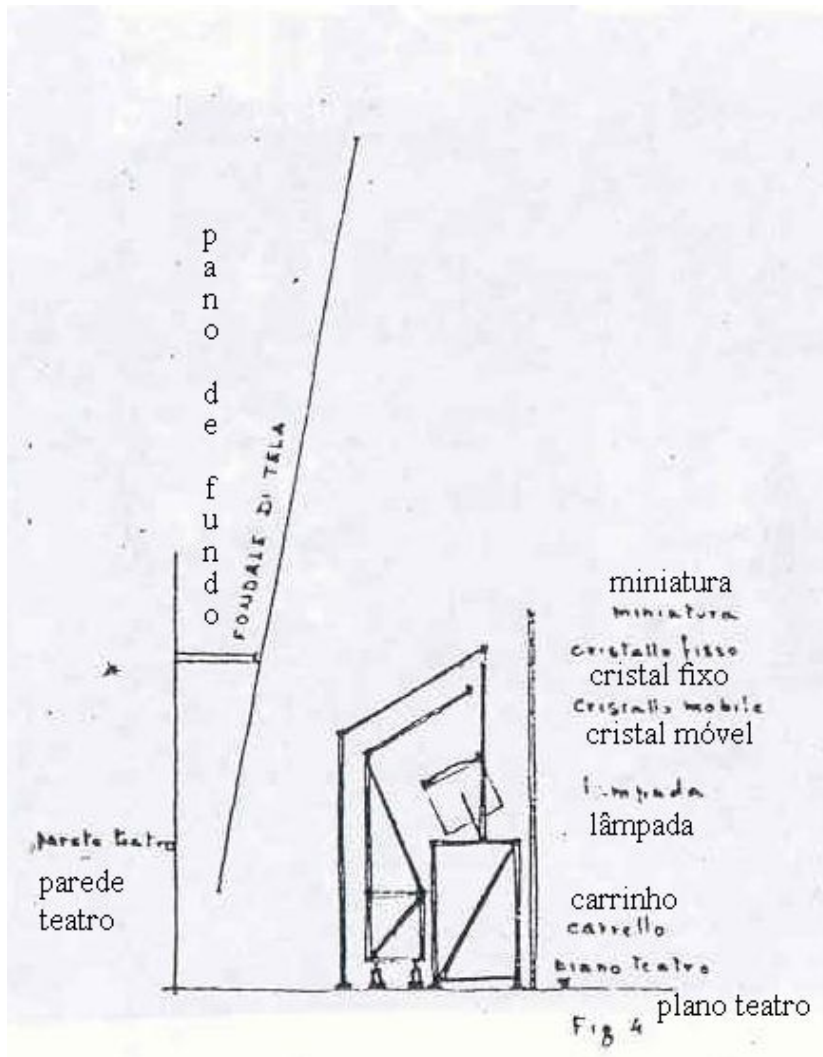
³⁷ HOUAISS, <http://houaiss.uol.com.br/> - acessado em junho de 2008

As derivações finais 3 e 4, resumem características do personagem, um sujeito triste e desiludido. Mas estas expressões unem-se a antítese de “noite”, o termo “branco”, que contrasta formando o título estudado, de acordo com o dicionário, seria:

- 1 que apresenta a cor da neve recém-caída
- 2 diz-se dessa cor
- 3 Rubrica: óptica: cuja cor é produzida por reflexão, transmissão ou emissão de todos os tipos de luz conjuntamente, na proporção em que existem no espectro visível completo, sem absorção sensível, sendo, assim, totalmente luminoso e destituído de qualquer matiz distintivo
- 4 sem cor; transparente, translúcido

Oposições simbólicas que são expressas no filme através da escuridão da fotografia aliada a sombras e luzes em *neon* que iluminam a escuridão. O céu noturno também reflete esta intenção. Para criar o céu no estúdio foram sobrepostos dois enormes cristais, um fixo e um móvel, no Estúdio 5 da *Cinecittà*, onde a cidade labiríntica de Livorno foi reconstruída. O efeito é de um claro e um escuro simultâneos, assim como as palavras “noites” (remetendo ao escuro, ao negro) e “brancas” (remetendo ao alvo, ao cândido). (Ver Croqui 1) A estrutura foi montada para conferir um aspecto real ao céu do estúdio. Nos estúdios, normalmente, tende-se a enquadrar planos que não fotografem os tetos e céus, pela dificuldade de produção destes artefatos. Entretanto, num filme sobre a noite, sobre um fenômeno ocorrido nos céus, a aurora boreal, seria impressindível a realização do mesmo. Construiu-se um céu móvel, nuvens movimentam-se, um aspecto de realismo conferido a cidade cenográfica. A fotografia do filme, que foi construída através de uma ampla gama pictórica em diversos graus de cinza até o preto e de claros até o branco.

Efeitos que se referem às noites insones do sonhador, às noites iluminadas pelas luzes da cidade e pela companhia da amada. As noites brancas de Mário são marcadas pela indefinição do tempo, nas quais o sonho e a esperança permanecem nas noites claras. É um claro e escuro que permanece no interior do homem, com movimentos de ida e vinda, de sombra e luz, que caracterizam as relações psíquicas do sonhador. Refletem a inconstância do sujeito, suas dualidades, seus lados ora obscuros, ora evidentes.



Croqui 1: Montagem de estrutura para criar efeito de céu.

O primeiro capítulo do conto começa com a frase “Era uma noite prodigiosa como só vemos quando somos jovens, leitor querido.”³⁸ O verbo de início está na terceira pessoa do pretérito imperfeito, “Era” e o artigo indefinido feminino, “uma”, remetem ao estilo narrativo de uma fábula “Era uma vez...”, mas neste caso é “Era uma noite...”, fazendo alusão ao universo do escritor. Na tradução para o cinema, há, no início do filme um *fade in*, uma fusão do preto para o branco, introduzindo a história como um “Era uma noite...”, dando início às noites brancas do sonhador. O filme também termina com uma fusão, do branco, na neve, para o preto, encerrando a história com um *fade out*.

³⁸ DOSTOIÉVSKI, *Noites Brancas e outras histórias*, p.11

As primeiras páginas do texto literário revelam o sentimento de solidão do sonhador, que diz que está só e ainda será abandonado por toda gente de São Petersburgo, pelos que saem para veranejar. “Tinha a impressão de que eu, já tão só, havia de ver-me abandonado de toda a gente, que todos se afastariam de mim.”³⁹ A solidão é o tema central da história, em que uma angústia tão aguda cria a necessidade de uma extrema união. No filme, a solidão de Mário é retratada através de acontecimentos que, sucessivamente, instauram, cada vez mais, o vazio na cidade. Primeiramente, o sonhador despede-se da família de seu chefe, sua companhia durante o dia. Depois, ele observa uma rua, onde há pessoas que buscam seu caminho para casa; uma moto parte, portas se fecham, luzes se apagam,

O juvenzinho encolhe os ombros, bufa, permanece um momento em dúvida observando a estrada iluminada da cidade. É evidente que ele não sabe se prolonga a noite ou se vai para casa. Dá alguns passos na estrada, onde as bandeiras em neon permanecem iluminadas. De um cinema um pouco distante – sai o público, não numeroso, do último espetáculo. De novo encolhendo os ombros, o juvenzinho se decide. Se vira sobre seus próprios passos e se dirige de boa vontade a sua casa. Sai agora em um espaço largo e deserto. Além desse espaço se avista o antigo quarteirão atravessado de longos e baixos canais de águas mortas ligados diretamente ao porto. Há pouca luz: as casas das altas fachadas pálidas parecem desabitadas.⁴⁰

Mário continua sua caminhada noturna, uma janela bate fortemente e o eco anuncia o vazio das ruas e pontes. O solitário caminhante assobia uma canção, como o sonhador do texto literário, que, quando feliz, assobia ou cantarola alguma melodia, “como todo homem ditoso que não tenha amigos nem ser algum com quem compartilhar seus momentos de alegria.”⁴¹ Em *Fragmentos de um discurso amoroso*, Barthes aborda o tópico sobre a solidão do amante como diferente de uma solidão de pessoa, pois é uma solidão de sistema, que remete ao solipsismo do próprio discurso, isto é, um discurso que leva em consideração o eu e suas sensações. Mário encontra, então, um cachorro vira-lata e o segue pelas ruelas da cidade, mas o cão afasta-se do sonhador. Nem um cachorro vira-lata faminto deseja seguir as perambulações do sonhador pela cidade labiríntica.

³⁹ DOSTOIÉVSKI, *Noites Brancas e outras histórias*, p.11

⁴⁰ RENZI, Renzo. *Le notti bianche di Luchino Visconti*. Bologna: Cappelli, 1957. p.86 (tradução)

⁴¹ DOSTOIÉVSKI, *Noites Brancas e outras histórias*, p. 16

Num plano geral, vêem-se três corpos siluetados que despontam deslocados por uma perspectiva de fuga. Mário à esquerda de quadro, Natália ao centro e a prostituta à direita, separados pela ponte e pelo rio, os personagens criam espacialmente um triângulo amoroso, sob o céu enevoado da Livorno metafísica. O homem é a ponta central do triângulo, em que se envolverão as duas mulheres. Ele se aproxima e tosse para chamar a atenção de Natália, mas logo, ela suspira chorosamente fazendo com que o moço pare e volte para perto dela; o ruído da moto atrapalha o primeiro encontro do casal. O choro da donzela impressiona o sonhador. Segundo Barthes, o choro, num discurso amoroso, serve para “o outro que coagimos assim a assumir abertamente sua comiseração ou sua insensibilidade; mas pode ser também eu mesmo: obrigo-me a chorar para provar a mim mesmo que minha dor não é uma ilusão: as lágrimas são signos, não expressões.”⁴² É, de fato, através do suspiro choroso que Natália chama atenção de Mário, fazendo com que ele se sensibilize com sua dor, que é verdadeira. A dor dela está na ausência do seu amado. Ainda de acordo com Barthes, o sofrimento da ausência é a postulação de que sou menos amado do que se ama, transformando essa ausência em provação de abandono. No filme, a mulher amada espera o Inquilino, que prometera voltar para casar-se com ela, e a espera é um tumulto de angústia.

⁴² BARTHES, *Fragments de um discurso amoroso*, p.62



Figura 3: Triângulo amoroso: Mário, Natália e prostituta.

Na segunda noite, após Natália tentar se esconder de Mário, ambos acabam encontrando-se e começam a perambular pela cidade sempre conversando. Segundo Barthes, o sujeito amoroso tem a propensão de conversar abundantemente sobre a relação amorosa. Natália conta-lhe os episódios vividos com o Inquilino, que numa fluidez entre passado e presente, entre memória e realidade, Mário e o Inquilino se fundem no pensamento da mulher. E os verbos gramaticais que, a princípio, estavam no pretérito imperfeito, passam para o presente. Segundo Barthes, a lembrança é uma “rememoração feliz e/ou lancinante de um objeto, de um gesto, de uma cena, ligados ao ser amado, e marcada pela intromissão do imperfeito na gramática do discurso amoroso.”⁴³ Ao contar como foi a chegada do Inquilino à casa de sua avó, Natália senta-se sobre pedras num cenário cheio de entulhos ao lado de um muro branco, mas sujo, descascado e com perfurações. À sua frente, uma pequena fogueira com chamas baixas. Em plano médio, pode-se observar todo o cenário. Natália olha para Mário, que está fora de quadro, mais à direita e gira a cabeça para a esquerda no quadro, enquanto um

⁴³ BARTHES, *Fragments de um discurso amoroso*, p. 237

travelling acompanha este seu movimento, levando o espectador a adentrar em suas lembranças, dentro da casa da avó. Os objetos da cenografia conferem a este movimento de câmara uma passagem espacial leve e fluida. O muro destruído transforma-se na parede da sala da casa da avó, uma cadeira faz a interseção destes espaços. O próximo plano, um contraplano do Inquilino, revela Natália sentada num banquinho baixo, quase na mesma posição de antes, quando está com Mário. E há elementos que se repetem entre os espaços cênicos, podendo-se concluir que se trata do mesmo cenário. Um aquecedor a lenha ocupa o lugar da pequena fogueira, uma janela tampada que se repete e o descascado no muro e na parede como se verificam nas imagens abaixo. Presente e passado, memória, lembrança e atualidade ocupam o mesmo espaço, de forma espontânea; Natália traz espacialmente sua memória para onde seus olhos enxergam. Como pode-se verificar nas figuras 4 e 5.



Figura 4: Natália conta a Mário como conheceu o Inquilino: mesmo espaço cenográfico do plano seguinte.



Figura 5: Natália vê o Inquilino pela primeira vez: mesmo espaço cenográfico do plano anterior.

Há outro momento, enquanto narra suas lembranças, que, através da montagem, dos movimentos de câmara, do enquadramento e do discurso verbal, o Inquilino que contracenava com Natália, em outro plano, passa a ser Mário. Natália conta que, no dia seguinte à ópera, o Inquilino desistira do aluguel. Natália desespera-se com a perda de seu amor, que prometera voltar em um ano. Mário e Natália sentam-se numa janela, uma lacuna quadrada na parede esburacada e destruída. E ela lhe conta o acontecido. A lembrança de Natália começa quando ambos olham na mesma direção, como se estivessem visualizando as recordações da moça. Natália e o Inquilino caminham e sentam-se na mesma janela e na mesma posição dos dois. Um lento *travelling in* aproxima-se do casal, enquanto o homem diz que voltará em um ano. Um movimento de câmara em panorâmica para a esquerda desloca o enquadramento para um plano próximo do Inquilino, tirando-a totalmente do quadro. No contra-plano de Natália, um plano próximo somente a enquadra; ela continua falando como se fosse para o amado, mas ao realizar um *travelling out*, Mário ocupa o lugar do outro sujeito. Através do discurso direto de Natália, ao narrar suas lembranças, com os enquadramentos e os movimentos de câmara, Visconti consegue fazer um jogo sutil entre memória e

atualidade, mesclando os dois tempos. Ademais, há as fusões das vozes de Natália ao contar para Mário os acontecimentos de sua memória. E todos estes elementos citados, quando contrapostos e unidos, criam um movimento ambíguo entre memória e presente. Ambigüidade que denota como as marcas do passado influenciam os sentimentos da moça, confundido-o e misturando com as novas sensações. A passagem entre a realidade e a lembrança que aparece suavizada, como se ainda as lembranças estivessem vivas na realidade. Esta modificação pode ser percebida nas figuras 6 e 7.



Figura 6: Inquilino despede-se de Natália: refere-se ao *flashback* da moça.



Figura 7: Natália conta para Mário sobre sua despedida com o Inquilino. Atualização da cena anterior, Mário ocupa o lugar do Inquilino.

O despertar de Mário, na pensão em que vive, é um dos poucos momentos diurnos no filme. O sonhador desperta ainda amargurado pelas preocupações de seu amor, demonstrando seu estado de ânimo diante dos acontecimentos. São momentos de passagens bruscas entre a noite e o dia, iniciados com o soar do despertador, porém não se constituem efetivamente uma volta à vida cotidiana. A aurora mantém as marcas das caminhadas noturnas, como os sapatos sujos de barro e o terno amassado. Para Barthes, a vestimenta refere-se a “todo afeto suscitado ou alimentado pela roupa que o sujeito vestia no momento do encontro amoroso, ou que veste na intenção de seduzir o objeto amado.”⁴⁴ Mário dá uma atenção especial à sua roupa, pedindo para a dona da pensão que arrume seu terno e sua camisa para seu encontro amoroso. Percebe-se um contraponto às noites brancas, que são na verdade dias negros em seu quarto empoeirado e friorento, perturbados ainda pelos gritos da dona da pensão. Mas que está em continuidade com o deslizamento dia e noite, os vai-e-vens que fazem parte do mecanismo onírico. Os momentos diurnos são como períodos de repercussão dos acontecimentos noturnos, que, segundo Barthes, esta figura, a repercussão, é o “modo

⁴⁴ BARTHES, *Fragments de um discurso amoroso*, p.291

fundamental da subjetividade amorosa: uma palavra, uma imagem repercute dolorosamente na consciência afetiva do sujeito.”⁴⁵ As passagens diurnas são como espelhos da noite, que refletem, no estado físico de Mário, os acontecimentos noturnos. Estados de alegria, de tristeza, de doença e melancolia são vivenciados pelo protagonista como uma ressonância na mente e no corpo do sonhador.

Natália e Mário escrevem uma carta de amor ao Inquilino. Para Barthes, essa figura, a carta, “visa a dialética particular da carta de amor, ao mesmo tempo vazia (codificada) e expressiva (carregada de vontade de significar o desejo)”⁴⁶ A carta de Natália espera uma resposta do amado, que ele se manifeste sensibilizado pelas palavras codificadas da mulher. Após uma chuva, os dois amigos sentam-se a uma pequena mesa e escrevem, num papel de maço de cigarros, o discurso de alguém apaixonado. Cuidadosamente as palavras são escolhidas e, com carinho, Natália imprime sua doçura e seu amor que ainda resistem ao tempo. Para o filósofo francês, a figura “escrever” são engodos, debates e impasses provocados pelo desejo de “expressar” o sentimento amoroso numa “criação” (particularmente a escrita). E no momento de escrita, Natália elege as palavras que tentem expressar o sentimento que ela ambiciona pelo amado.

Uma figura correspondente à discussão entre Mário e Natália, pelo desespero da moça, porque o Inquilino não aparecera, seria a catástrofe, como uma “crise violenta no curso da qual o sujeito, experimentando a situação amorosa como um impasse definitivo, uma armadilha da qual não poderá jamais sair, se vê fadado a uma destruição total de si mesmo.”⁴⁷ E dessa crise surge o sentimento de culpa, vindo de Natália, uma vez que a moça “quase” se relacionou amorosamente com Mário. Para Barthes, a culpa surge quando o sujeito acredita ter faltado ao ser amado. Natália grita: “Vada via! Vada via!... Io.. non l’ho tradito. Non è vero! Vada via...”⁴⁸ Como se gritasse para o mundo que tem sido fiel ao Inquilino por todo tempo de espera. Ao final, a moça traz alguma expectativa a Mário, que se enche de uma feliz esperança de quem sabe poder conquistar a moça de quem se enamorara. Para Barthes, dizer ‘eu te amo’ “não remete à

⁴⁵ BARTHES, *Fragments de um discurso amoroso*, p. 287

⁴⁶ BARTHES, *Fragments de um discurso amoroso*, p. 45

⁴⁷ BARTHES, *Fragments de um discurso amoroso*, p. 49

⁴⁸ RENZI, *Le notti bianche di Luchino Visconti*, p.126 (tradução)

declaração de amor, à confissão, mas à proferição repetida do grito de amor.”⁴⁹ E Mário grita a Natália naquela situação limite em que se encontram.

Mário leva Natália a um pequeno barco e rema pelos canais da cidade. Através de fusões, *fade out* e *fade in*, o casal passa sob as pequenas pontes, até se aproximarem de um local que a princípio, segundo Mário, seria um lugar de apaixonados, mas que, ao chegarem, revela-se um refúgio de mendigos que vivem às margens do sujo rio urbano. Mário diz a Natália que gostaria que ela dormisse e só acordasse no dia em que fosse feliz, como os personagens das fábulas. Ao acordar, ela veria o sol e seria um lindo dia, novo, mudado e límpido. Mário observa o céu ainda escuro e a falsa neve começa a cair. Um suspiro de magia envolve o casal que brinca na cidade, um plano geral mostra árvores, muros e casas cobertos com a falsa neve branca, que veste à festa a cidade e veste de noiva a romântica apaixonada. Por um momento Mário acredita em sua ilusão e que agora a moça poderia apaixonar-se por ele. A figura “festa” refere-se ao modo como o sujeito amoroso vive os encontros com o ser amado, como se fosse um momento de festa. Precedendo ao final, um clima de completa felicidade, com a neve que enfeita a cidade, aumenta ainda mais a crueldade que se aproxima.

As badaladas começam a soar, o casal caminha lentamente até ela avistar o Inquilino que a esperava numa ponte. Natália diz, num suspiro, movendo apenas os lábios “È lui!” e num grito sufocado, ela corre voando a seus braços. Mário fica sozinho, olhando a situação. Natália volta ao sonhador e pede-lhe perdão; ele lhe agradece por poucos momentos de felicidade. O solitário a interrompe e diz: “*Va da lui. E che tu sia benedetta per l’attimo di felicità che mi hai regalato. Non è poco. Anche in tutta un’intera vita...*”⁵⁰ No contra-plano, Natália abraça fortemente o Inquilino. E o abraço é, mesmo por um instante, o sonho realizado de união total com o amante. O casal se beija sofregamente. Observa-se novamente a criação espacial que denota o triângulo amoroso criado entre os personagens. Agora Natália é a ponta que se abre para os dois apaixonados. Mas ela escolhe somente um, com quem sai abraçado num alcance da plenitude da união, como o sonho de um desejo realizado. Solitário, o sonhador caminha triste pela rua vazia da cidade, que está agora iluminada pelo sol. O cachorro vira-lata o acompanha, na mesma rua do início do filme. A solidão volta a reinar para

⁴⁹ BARTHES, *Fragments de um discurso amoroso*, p. 173

⁵⁰ RENZI, *Le notti bianche di Luchino Visconti*, p.137 (tradução)

Mário sob o luminoso céu da aurora. E o sonho de Natália se realiza, pois o Inquilino retorna aos seus braços. Mário vive uma crise do desenvolvimento humano, numa regeneração de seus sentimentos.



Figura 8: Triângulo amoroso, Mário, ao fundo, Natália e o Inquilino, em primeiro plano.

3. SEGUNDA NOITE: TEMPO E ESPAÇOS CINEMATOGRAFICOS

Nada é menos do que o momento presente, se entendermos por isso o indizível instante que separa o passado do futuro.

Henri Bergson

3.1. Na cadência das horas

A tradução das memórias do sonhador de *Noites Brancas*, do texto literário para o filme, reflete-se na construção cinematográfica da dimensão temporal e do espaço cênico, abarcando toda subjetividade das lembranças do “eu” sonhador, que são expressas numa estética onírica, fabulosa, sombria, labiríntica e tortuosa. Estética viscontiana que representa a arte decadentista, influenciada pela filosofia intuicionista bergsoniana, que se define, também, pela perda das coordenadas do tempo e espaço, derivando uma nova visão do homem e do mundo. O pensamento de Henri-Louis Bergson, diplomata e filósofo francês do século XX, foi um marco na filosofia moderna, ao deslocar a realidade do tempo para o espaço, criando contornos precisos e duráveis, através dos quais ela se torna suscetível de ser determinada,

A nossa atividade está inserida no mundo material. Se a matéria nos aparecesse como um perpétuo escoamento, não fixaríamos um termo para nenhuma de nossas ações. Sentiríamos cada uma delas dissolver-se à medida que se vai realizando, que a nossa atividade salte de um *ato*, é preciso que a matéria passe de um *estado* para um *estado*, pois é apenas num estado do mundo material que a ação pode inserir um resultado, e por conseguinte realizá-lo. (...) Real é a mudança contínua de forma: a *forma é apenas um instantâneo tirado durante uma transição*.⁵¹

Sobre o tempo pode-se pensá-lo a partir de duas perspectivas, uma perspectiva objetiva, que seria o tempo associado a aspectos cosmológicos, físicos e outra perspectiva do tempo conexo ao plano psicológico, subjetivo e imaginário. E estes dois enfoques são inseparáveis, a percepção subjetiva do tempo está aliada a marcas

⁵¹ BERGSON, *A evolução criadora*, p. 293 e 295

concretas na realidade física. Em *Noites Brancas*, a tensão entre a dimensão temporal, delimitada por meio da marcação cronológica das horas e a construção espacial, percebida na tortuosidade cênica, demonstram a coexistência no sujeito de uma ambigüidade que pressupõe uma realidade intangível. No filme, uma linearidade temporal é percebida através da marcação cronológica, tanto pela definição de três noites seguidas, intercaladas por breves cenas diurnas, nas quais Mário está no quarto da pensão onde mora, quanto pelas horas marcadas com o soar de campanas e com as falas dos personagens principais e secundários. Um tempo linear, cronológico, a espera de um ano de Natália por seu amor, num encontro às 10 horas e de um futuro incerto para Mário, marcados nos sinos e nos diálogos ecoados no filme.

A tortuosidade da cenografia é observada pela antítese de elementos, como o novo e o velho, o cheio e vazio, o móvel e o imóvel, a transparência e a opacidade e pela duplicidade através dos reflexos na água, nos espelhos e nos vidros. O encadeamento tempo-espço, no texto viscontiano, denota um movimento circular da narrativa, percebido nas pontes e ruelas circulares, no tempo cíclico da natureza, com a chuva, o vento, a neve, a umidade, nos movimentos circulares de câmara e no retorno inexorável de Mário à mesma rua em que o filme se iniciou. Subjetividade de um sujeito que caminha num espiral de transformação, na construção da estética cinematográfica que denota várias camadas de tempo-espço, nos movimentos cíclicos da natureza, nos planos do sonho e da memória.

Para observar como se apresenta a questão temporal no filme *Noites Brancas* começamos observando a primeira frase do roteiro de Suso Cecchi d'Amico e Luchino Visconti referente à primeira cena: “Le strade del quartiere sono quase deserte, benché no sia ancora molto tardi.”⁵² Nesta oração, há uma subordinação concessiva entre as frases, na qual se percebe uma relação entre a temporalidade, a questão de que ainda não é muito tarde e uma condição espacial de vazio num bairro urbano, que é antagônica a que se espera de um tempo ainda cedo. Nota-se a tensão entre tempo e espço, que se unem na construção estética do filme subjetivo. Após a despedida da família do chefe de Mário, a solidão volta vagorosamente à tona. De contínuo, há um plano geral, num leve *plongée*, revelando o espço vazio em que Mário está inserido, como um caminhante solitário. A trilha sonora acentua o caráter deserto do bairro, numa

⁵² RENZI, *Le notti bianche di Luchino Visconti*, p.85 (tradução)

nota tensa que pontua a ação de Mário, que chuta o ar, como se não tivesse nada que fazer. Mário fuma e observa o céu noturno, uma janela se fecha, bate e o eco ressoa no ambiente.

Mário está mergulhado num ambiente que pode ser metaforizado por um globo de neve, pequena esfera cristalina normalmente feita de vidro, que em seu interior encontra-se alguma cena em miniatura, muitas vezes com uma paisagem. O espaço também inclui a água que o recheia, servindo como o meio através do qual uma falsa neve cai. Para ativar a neve, a esfera deve ser balançada e recolocada de volta na sua posição, assim, os flocos cairão lentamente através do líquido. Imerso neste material fluido, como num globo de neve, o personagem sufoca-se numa solidão que reverbera através do líquido aquoso ecoado pelas badaladas. Como aponta Rinaldo Ricci, encarregado pelos efeitos sonoros do filme:

Estes efeitos intervêm no filme sobretudo nos momentos de solidão de Mário. Eles são importantes porque criam um fundo de realidade em um certo clima fantástico. Aonde existem zonas de silêncio, não se coloca o silêncio do filme zero, nulo, mas um silêncio de teatro, ou seja, com um fundo de eco.⁵³



⁵³ RENZI, *Le notti bianche di Luchino Visconti*, p.228 (tradução)

Figura 9: Mário caminha solitário pela Livorno reconstruída. Plano geral em *plongée*.

Nesta cena representada pela Figura 9, Mário caminha solitário e sua ação é pontuada levemente por uma música tensa. Ao lado esquerdo superior do quadro, observa-se, escrito em *neon*, a palavra *time*, que, guardadas licenças poéticas e improvisações cinematográficas, mostra o tempo gravado na parede suja e esburacada, ressaltando momentos temporais deslocados numa espacialidade reconstruída. Talvez as letras que compõem *time*, façam parte da palavra italiana *maritime*, que aparece posteriormente.

Três noites e duas manhãs, assim é a divisão temporal do filme, em que a última noite termina com um amanhecer. Os dias são curtos, ligeiros e se restringem a poucos minutos nos cômodos da pensão. As noites são extensas, elásticas, dilatadas. Pontuado por badaladas de sinos de uma igreja, horas faladas pelos personagens e o despertador que acorda Mário na pensão, o filme ganha ritmo assinalado na tensão de uma espera. São intervenções cronológicas que anunciam um novo momento de ação e coloca os amantes em contato com sua angústia, como se cada descoberta da hora os lembrasse de suas condições de eternos solitários. Isto é, cada vez que os personagens são advertidos da hora, eles se lembram de sua espera, pelo amante que sumira, pelas possibilidades num futuro logo adiante, e os colocam, novamente, num lugar de solidão e agonia.

Nas primeiras cenas do filme, Mário caminha solitário pelas ruelas da cidade marítima. Ouvem-se onze badaladas de uma campana, o solitário olha as horas no relógio de pulso e lança uma pedra na água imóvel do rio. No roteiro, a marcação é a seguinte: “In questo momento – da un campanile non lontano giungono i rintocchi di una campana. Sono undici colpi lenti – che si diffondono nell’aria deserta.”⁵⁴ As badaladas estabelecem a relação tempo-espço durante a propagação sonora dos sinos num eco, como uma reverberação sonora que atinge as barreiras espaciais e volta, denotando a solidão de Mário no vazio espacial. Espaço este marcado pela circularidade de pontes e ruelas que se refletem nas águas do rio imóvel. No filme, as marcações do tempo cronológico despertam nos personagens uma leve mudança na direção, contrária à ação que desempenham. Uma inércia de atitude na imobilidade que é transferida para uma ação de movimento revelando os estados de ânimo dos personagens, numa breve

⁵⁴ RENZI, *Le notti bianche di Luchino Visconti*, p.90 (tradução)

instabilidade. É o anúncio de um acontecimento que virá. Ao ouvir as badaladas, Mário lança uma pedra no rio imóvel e muda a direção de seu caminho. Encontra Natália, que observa inerte as águas do rio, talvez com suas poucas ondas provocadas pela pedra lançada por Mário. Como aponta Aristarco:

Na aparência estática e na imobilidade das personagens que já não são típicas, mas reduzidas ao nível médio, não resta senão a descrição de sua psicologia e estados de ânimo, pela primeira vez mergulhados numa solidão entendida, por Visconti não como momento, um ponto extremo, um ápice, mas como condição humana eterna e universal, imutável por princípio.⁵⁵

Em outro momento, Mário e Natália conversam e “l’orologio della chiesa lontana suona le ore... Mario scende dal muretto. Ha l’aria annoiata. *Già Mezzanotte. Come è volata questa giornata...*”⁵⁶ Neste momento, Mário olha no relógio, o plano muda-se e eles caminham conversando. Natália está desiludida, olha para os lados como se esperasse alguém, dirige-se ao local que havia combinado o encontro com o Inquilino e observa ao seu redor. Saber das horas deixa a moça ainda mais desiludida, pois sabe que o esperado não viera. Natália acaba por marcar um novo encontro com o desconhecido, para o dia seguinte, às 10 horas, mesmo horário do encontro com Inquilino, quase como se Mário fosse um substituto.

As passagens para o dia começam com o soar do despertador que, insistentemente, atrapalham o sono de Mário e revelam a crueza de mais um dia sozinho. As falas da dona da pensão acentuam o atraso do homem em relação ao horário. Um *fade in* com um *zoom out* revelam um pequeno quarto de uma pensão. “La camera che Mario abita nell’appartamento di un’affittacamere è quanto mai piccola e male ammobiliata, com oggetti di stile diverso ma ugualmente miseri.”⁵⁷ O despertador toca insistentemente. Mário dorme e a senhora, dona da pensão, leva um café e acorda o hóspede que está atrasado para a jornada de trabalho. O nome da pensão é Aurora, aludindo a um dos poucos momentos diurnos do filme. A dona da pensão diz: “Gliel’ho detto! Le otto suonate.”⁵⁸, enquanto Mário tenta levantar-se de sua cama. Estes períodos diurnos revelam o estado de ânimo de Mário, neste primeiro momento, feliz por haver

⁵⁵ VISCONTI, *Rocco e seus irmãos*, p.43

⁵⁶ RENZI, *Le notti bianche di Luchino Visconti*, p.94 (tradução)

⁵⁷ RENZI, *Le notti bianche di Luchino Visconti*, p.96 (tradução)

⁵⁸ RENZI, *Le notti bianche di Luchino Visconti*, p.96 (tradução)

encontrado uma bela moça na noite anterior. São momentos em que se acorda de um sonho e volta-se ligeiramente a um resquício de realidade, ao trabalho, à desventura, características retratadas na rudez dos elementos cenográficos, bagunça, desordem e sujeira.

Na terceira noite, quando Mário e Natália dançam lentamente em um bar, são interrompidos pelo grito de uma mulher, que desde a janela diz: “...Gino! Vai a chiamare papà! Digli che le dieci sono passate da um pezzo!”⁵⁹ Natália sai correndo alucinada ao local de encontro com o Inquilino. Como se fosse a Cinderela, desesperada ao ouvir as doze badaladas, pois a mágica seria desfeita. Mas ele não se encontra no local. Natália se desespera ainda mais. As horas novamente lembram a moça de seu estado de solidão, de espera e dor.

Através destes exemplos citados, percebe-se como surge a construção da cadência das horas em *Noites Brancas*, que pontua um ritmo angustioso e lento de uma espera. Horas que refletem nas ações dos personagens, no eco das badaladas, na espacialidade circular e do despertador que abafa ainda mais o pequeno quarto da pensão Aurora. Espera por um passado de momentos vividos pela moça com o Inquilino e a espera por um futuro de Mário, desejoso de uma companhia para suas noites frias.

4.2. Água e espelhos

Totalmente submersa no líquido, assim como o repleto globo de neve, a Livorno reconstruída apresenta-se como uma cidade aquosa. Os ruídos distinguem uma cidade marítima, portuária, com seus barcos, sirenes, ventos, tráfico. Tráfico de ônibus e motos que passam sobre poças de água, espalhando respingos e lama. Esta ambientação sonora confere ao filme certo tom realista, compassado pelos ecos de estúdio. Uma cidade aquosa seccionada por um rio imóvel que percorre sinuosamente os cantos escuros da falsa Livorno. A água está presente a todo o momento, no próprio rio que corta a cidade, no orvalho que embaça a janela do bar, na neblina que esconde os contornos da cenografia, na chuva que cria poças e espelhos de água, nas roupas molhadas dos personagens, na neve que recobre os muros e ruas com uma grossa camada inventiva.

⁵⁹ RENZI, *Le notti bianche di Luchino Visconti*, p.125 (tradução)

Água de São Petersburgo, de Livorno e da antiga Milão, onde o diretor viveu. Laurence Shifano, na biografia *Luchino Visconti: fogo da paixão*, refere-se aos anos vividos pelo diretor em Milão:

Ao devaneio vertical e agressivo suscitado pela cidade gigante correspondem, por contraste, as imagens das cidades às quais Visconti sempre se ligou: cidades horizontais, cidades inchadas, carregadas do peso da água na qual mergulham, banhadas de noite, de lua e de névoa, mergulhadas nessa matéria envolvente como num líquido amniótico. Milão, antes que a secassem, foi para ele esse grande corpo materno, ao mesmo tempo misterioso, inquietante, prosaico e virtuosamente burguês ao mesmo tempo mágico e familiar.⁶⁰

Debaixo d'água, o mundo é outro, os movimentos são desacelerados pela tensão do líquido, o tempo e o espaço são recriados pela refração, que se torna uma lente pela qual se observa ao redor. Obliquamente o universo é percebido através do desvio de luz sofrido pelos objetos. É um mundo paralelo, no qual a água é o meio de observação. A água é um solvente, que desfaz os contornos, deixando as demarcações indiscerníveis, destorcidas, com caráter osmótico. Captação de vida, de fecundidade e criação, a água transmite a purificação num momento de bem-aventurança. E assim, em *Noites Brancas*, a água reflete todo este universo sensorial, vivo, tangível e natural, que pode ser exemplificado com a frase que Mário diz quando o casal está no bar dançante:

...todos nós criamos na fantasia romances inteiros. O recolhimento e a preguiça acariciam as imagens e... a imaginação ferve... como a água em uma cafeteira. Não se deseja mais nada, porque agora somos nós os artífices da nossa vida, nós a criamos de acordo com o nosso próprio capricho.⁶¹

Chacoalhados no interior do cenário, como se estivessem no interior de um globo de neve, Mário e Natália movimentam-se pelos cenários que se encadeiam justapostos. Na esfera dos sonhos, imaginação e fantasia é possível acoplar-se aos sentidos figurados nas experiências concretas e sensíveis, que são simbolizadas por uma poética lírica das imagens libertadoras. Com a criação de imagens tem-se uma fonte de visões mais profundas do que a compreensão lógica e racional. Só assim Mário

⁶⁰ SCHIFANO, *Luchino Visconti: o fogo da paixão*, p.16

⁶¹ RENZI, *Le notti bianche di Luchino Visconti*, p.124 (tradução)

consegue comunicar seus sentidos e compreender os sentimentos de Natália. Justamente através da combinação intuitiva, mágica e metafísica, é possível transpor a fantasia de que fala Mário para um plano que transcende à suposta coerência. É através da cenografia que se alcança a visão de mundo do sonhador, ou seja, por meio deste universo recriado espacialmente, notam-se as expressões e sentimentos.



Figura 10: Na segunda noite, Natália foge de Mário. Reflexo do casal nas densas águas do canal que corta o quadro.

No filme, é recorrente o aparecimento de reflexos através da água dos canais onde passa o rio, do chão molhado que reflete a luz, das vitrines, dos muitos espelhos no quarto do Inquilino, do espelho no bar onde o casal dança. A água do rio transforma-se num espelho que duplica a imagem dos personagens. Na cena transposta acima, no começo da segunda noite, Natália foge de Mário e ambos passam pela borda do rio imóvel que reflete, num plano geral, a imagem dos dois desesperados românticos. Entre o céu e a terra estão incrustados estes seres, que no momento não conseguem fugir de suas condições de solitários, numa duplicação das imagens em universos atual e virtual. No livro *Sobre espelhos e outros ensaios*, Umberto Eco leva-nos à discussão sobre o

entrelaçamento e a magia dos espelhos, como possíveis de forte ilusão e ambigüidade sobre as imagens espelhadas numa visualidade catóptrica:

Os dois universos, dos quais o primeiro é o limiar para o segundo, não têm pontos de encontro, os casos-limites dos espelhos deformantes são pontos de catástrofe, em certo momento é necessário decidir-se, ou se está aqui ou se está lá. O universo catóptrico é uma realidade capaz de dar a impressão da virtualidade. O universo semiósico é uma virtualidade capaz de dar a impressão de realidade.⁶²

Na figura acima, o limiar entre o reflexo da água aparece longitudinalmente da direita à esquerda, numa perspectiva de fuga transversal. O reflexo toma conta de grande espaço do quadro, em que os personagens, ao meio, têm suas imagens refletidas de forma simétrica, ainda que induzida pela curva do rio. Fato que se troca e mescla-se entre virtualidade e impressão de realidade, acompanhado pela câmara, que em movimento panorâmico, segue o casal que corre pela borda do rio.



Figura 11: Natália no quarto do Inquilino. Sua imagem está quadruplicada.

⁶² ECO, *Sobre os espelhos e outros ensaios*, p.37

Espelhos que surgem também no quarto do Inquilino, em duas cômodas, uma em frente à outra, espelhos que criam novos planos dentro do reflexo e funcionam como uma seleção de um pedaço do rosto da atriz, quase como um *zoom*, tão ao gosto de Visconti, que marca detalhes. Na imagem acima, Natália é triplicada, com reflexos de reflexos de uma imagem especular. Ao final, temos quatro moças em diversos ângulos, apresentada fracionada em seus detalhes. A moça entra no quarto do Inquilino e se olha nos espelhos, arruma os cabelos e observa-se com um leve sorriso. Natália preenche imagetivamente o aposento, ela está nos quatro cantos literalmente, através dos reflexos, o ambiente se enche de sua presença. Escondida, ela já se envolve e invade aquele espaço íntimo do forasteiro, permite-se entrar fisicamente em cada canto do recinto, cheirar profundamente seu perfume, revirar as páginas de seus livros, mexer na penteadeira e observar-se no espelho, no lugar do Inquilino.

Para Gilles Deleuze, que se inspirou nas teorias bergsonianas em seu livro *Cinema: a imagem-tempo*, o virtual seria a subjetividade e o atual teria um caráter objetivo:

Distintos e indiscerníveis, assim são o atual e o virtual, que não param de se trocar. Quando a imagem virtual se torna atual, então é visível e límpida, como num espelho ou na solidez de um cristal terminado. Mas a imagem atual também se torna virtual, por seu lado, remetida a outra parte, invisível, opaca e tenebrosa, como um cristal que mal foi retirado da terra.⁶³

Mas *Noites Brancas*, numa atmosfera onírica, imaginária, não estaria totalmente inserida no universo subjetivo? De fato, é como se todo o filme fosse um reflexo virtual do mundo atual, um desdobramento a partir de um olhar subjetivo sobre a realidade. Em *Noites Brancas*, muitos escritos em *néon* dos bares e lojas aparecem invertidos, como se os já estivéssemos enxergando através de um espelho:

⁶³ DELEUZE, *Cinema 2: A imagem-tempo*, p.90



Figura 12: Natália espera o Inquilino. As letras em *neon* estão invertidas, como se estivessem sendo vistas de um espelho.

E essa opacidade é observada, no filme em questão, propriamente na cenografia utilizada, aliada à fotografia. O estúdio onde se reproduziu a cidade de Livorno foi revestido com quilômetros de tule, que formam a névoa, a neblina, mais ou menos densa, segundo a iluminação. Os vidros dos bares e das vitrines tornaram-se embaçados por uma geada que extraiu toda sua transparência. E mesmo os reflexos nas águas do rio são turvos, sujos, densos e não inteiriços e límpidos. É a virtualidade sendo transmitida em toda extensão do filme através de uma nostalgia do passado e do futuro. Natália relembra o passado em suas memórias e Mário pensa num futuro melhor em que será feliz, num circuito entre a imagem-atual e a imagem-virtual.

Os elementos desta opacidade conferem um caráter fluido aos contornos dos personagens, dos limites entre as paredes e os muros e as pontes. Fluidez nas passagens da noite para o dia, num universo subjetivo marcado por um diferente olhar pessoal sobre o mundo. Osmose entre passado e presente, entre os cenários que se encontram justapostos e, que se decompõem seguindo um encadeamento onírico. “Questa scenografia può essere definita di ‘atmosfera’. È la definizione più chiara poiché, in

realtà, abbiamo tentato anche di realizzare effetti e variazioni atmosferiche.”⁶⁴ Elementos cenográficos juntamente à fotografia acentuam o caráter osmótico do filme. Os véus de tule iluminados desmancham os limites entre as novas e destroçadas paredes. Os contornos entre os personagens são dissolvidos numa atmosfera viscosa. O casal se liquefaz entre as pontes sobre o rio e ruelas molhadas, num caminhar lento entre as brumas labirínticas colocadas e fotografadas simetricamente. Uma fluidez entre passado e presente, entre memória e atualidade, representada através de componentes que conferem naturalidade às passagens de tempo e de espaço.

3.3. Antítese espacial

Luchino Visconti, ao explicar a concepção estética de seu filme *Noites Brancas* ao fotógrafo Giuseppe Rotunno e seus colaboradores, disse que “tudo deve ser como se fosse fingimento, mas quando se tem a sensação de que é falso, deve tornar-se como se fosse verdade.”⁶⁵ O conto de Dostoievski, transcrito em São Petersburgo, é transposto para o bairro Venezia, da cidade italiana Livorno, totalmente reconstruído no estúdio da Cinecittà. Foram construídas casas, fachadas, pontes, praças e um rio navegável, com a ajuda do cenógrafo Mario Chiari e do diretor de arte Mario Garbuglia, que fizeram registros fotográficos da cidade italiana para inspiração e estudo, e posterior, reprodução em estúdio. 400 milhões de liras foram gastas na adaptação fílmica, quantia destinada, principalmente, à produção cênica da metafísica Livorno fabulosa.

Observamos como Visconti traduz o espaço cenográfico numa cidade antitética, na qual o novo e o velho, o passado e o presente, o cheio e o vazio, o escuro e o claro, mesclam-se na reconstrução. Cartazes rasgados nas paredes se contrapõem a colunas iluminadas com *neon*, paredes esburacadas ao lado de vitrines brilhantes, momentos de aglomeração de pessoas em festa com ocasiões de extrema solidão.

No roteiro percebe-se esta indicação entre a antítese: “Siamo in uno di quei quartiere di città, in trapasso tra il vecchio ed il nuovo. Zone intere conservano ancora i

⁶⁴ RENZI, *Le notti bianche di Luchino Visconti*, p.146 (tradução)

⁶⁵ VALENTINETTI, *Luchino Visconti: um diretor de outro mundo*, p.86

ruderi delle case in demolizione, vicino ai quali già sorgono le nuove costruzioni.”⁶⁶
Ademais, destas primeiras descrições da cenografia contidas no roteiro, Garbuglia explica sobre a reconstrução antitética:

No quarteirão Venezia de Livorno foram encontrados alguns contrastes e algumas atmosferas adequadas ao desenvolvimento da história. Este material serve como ponto de partida, como início. Não é o caso, por causa disso, de falar de uma reconstrução verdadeira, ou mesmo de ver conservado nas cenas alguns elementos de caráter geral, como o porto, os canais, as paredes de uma fortificação renascentista ou certas pavimentações. Mesmo sendo utilizados alguns caracteres (uma certa arquitetura pertencente ao considerado período do “regionalismo fascista”) encontrados em muitas cidades italianas. Sobretudo naquele modo lento de se inserir as “novas” construções ao lado das outras mais “anciãs”, típicas de quase todas as nossas cidades.⁶⁷

Um tempo passado e um tempo presente que se figuram na cenografia aliada à fotografia fílmica. Foram feitos diversos testes de paleta de cores, fotografados com os filtros e, depois, escolhidos para pintar a cidade, que seria fotografada com película preta e branca, criando uma ampla variação de tons de cinza. A parte nova foi pintada com um azul para que se chegasse a um cinza frio; ao contrário, a parte velha foi pintada com cores avermelhadas, verdes e amarelas, para se chegar a um cinza quente, tudo proporcionado pelo uso do filtro e da fotografia específica. Ilustrado por Aristarco,

O mesmo diga-se daquela cidade – um outro símbolo na verdade exagerado – que pretende ser Livorno, com o bairro Venezia em seu trânsito do velho para o novo e em que zonas inteiras conservam ainda as ruínas das casas em demolição, próximas às quais vão surgindo as novas construções. E ainda aqui, nesta cenografia, do mesmo modo que na preferência de Natália pela recordação e pelo sonho, observa-se a nostalgia do passado; os cinzas carregados das antigas construções contrapondo-se, com seus desenhos precisos e intencionais, aos cinzas frios das novas: as primeiras, iluminadas por círculos de luz dos lampiões; as segundas, por lâmpadas fluorescentes; e uma triste candura encerra o drama: o aparecimento do Inquilino sob a luz pálida da manhã segue-se à felicidade momentânea lograda por Mário na seqüência da neve.⁶⁸

⁶⁶ RENZI, *Le notti bianche di Luchino Visconti*, p.85 (tradução)

⁶⁷ RENZI, *Le notti bianche di Luchino Visconti*, p.142 (tradução)

⁶⁸ VISCONTI, *Rocco e seus irmãos*, p. 44



Figura 13: Natália começa a contar suas lembranças a Mário. Contraste entre a parte nova e a parte velha da cidade.

Nesta figura acima, percebem-se os dois tipos de cenografia sobrepostos, ao lado direito, no primeiro plano; ao lado esquerdo, uma porta de madeira escorada; ao lado direito, um muro destrozado, escurecido e perfurado, iluminado com um velho lampião; ao fundo, grandes pilastras e luzes com *neon* tornam a cenografia mais clara e distanciada dos personagens.

As lembranças de Natália também são fotografadas de forma contrapostas através de tipos diferentes de películas e filtros. Como recurso fotográfico para as cenas de recordação de Natália foi escolhida uma película especial, Kodak TRI X, diferente da reservada às outras cenas, nas quais foi utilizada uma película supersensível com bastante granulação, mas com profundidade de campo. Esta parte refere-se ao capítulo intitulado “História de Natália” no conto de Dostoiévski, como se houvesse uma história paralela ao que acontece nas noites do casal Mário e Natália. Vários elementos constroem a estética cinematográfica do *flashback* de Natália, que vive de uma esperança, a qual se mistura aos momentos vividos com o sonhador. Recursos de cenografia, movimentos de câmara, combinações de tempos verbais criam uma fluidez narrativa que denota a ambigüidade entre lembrança e época presente. Uma perspectiva

diferente através da ausência de sombras e uma luminosidade no leito do Inquilino traz a tona a sensação de um tempo diferente, distante, mas feliz. Sobre a película, Giuseppe Rotunno, diretor de fotografia do filme, explica que:

Reservamos, ao contrário, uma normal supersensível às tomadas de parte das recordações de Natália, nas quais todas as coisas deveriam estar mais lúcidas, mais brilhantes: em uma palavras, mais belas. Se obtinha, assim, um destaque ulterior entre realidade e recordação, ficando, na recordação, uma maior limpeza e nitidez da imagem.⁶⁹

Além do tipo de película foram escolhidos filtros diferentes para os momentos de presente, um filtro quente, no qual se pode verificar uma maior impressão de cor e detalhes, que pretende ser mais aproximativo e íntimo. Para os momentos de recordação, ao contrário, utiliza-se um filtro frio, acentuando a transparência e o destaque da imagem. São elementos fotográficos que simbolizam as diferenças entre o tempo passado e o tempo presente. Os momentos com o sonhador são aconchegantes, quentes, contíguos. Já nas lembranças da moça verifica-se um distanciamento longínquo.

Uma contraposição entre as frias paredes esburacadas e as quentes janelas em destroços, que simbolizam as nuances nos estados de espírito do protagonista. A cidade é percebida e sentida pelo sonhador do texto literário de Dostoievski como um personagem, na qual são personificados os elementos inanimados, isto é, compondos com características humanas. No texto literário, o sonhador, do mesmo modo, confere simbolismo a elementos inanimados, como as casas de São Petersburgo, que ressoam no protagonista impressões sobre seus sentimentos. Elementos que se transformam em personagens numa cidade russa, que, por sua vez, transforma-se na cidade italiana de Livorno, com seu rio sinuoso e sua umidade constante,

Uma casinha encantadora; olhava-me sempre com muito afeto, e tinha tanto orgulho de sua formosura entre as vulgares vizinhas, que meu coração dava risada quando passava diante dela. De repente, na semana passada, ao entrar na rua e olhar para minha amiguinha... escutei um clamor lastimoso: 'Eles me pintaram de amarelo, os bárbaros! Os perversos! Não respeitam coisa alguma! Nem as colunas nem as cornijas!' Minha amiguinha estava, efetivamente, amarela como um canário. Eu estive a ponto de apanhar uma icterícia, com o

⁶⁹ RENZI, *Le notti bianche di Luchino Visconti*, p.158 (tradução)

aborrecimento, de tal maneira se revolveu minha bÍlis, e até agora não me senti com coragem para ver de novo minha pobre amiguinha, que os desalmados puseram da cor do Celeste Império.⁷⁰

Sob o ficcional céu de Livorno, vários personagens compõem a cidade italiana em suas dicotomias. Mendigos, meninos de rua e prostitutas, casais burgueses caminhando com cachorrinhos ou um solitário vira-lata, senhores idosos reclamando da comida do restaurante, crianças brincando, moças bem vestidas desfilando na rua movimentada, dançarinos profissionais, casais de namorados, jovens em bicicletas, garotos rebeldes com jaquetas de couro em motocicletas e bares esfumaçados, numa ambientação anos de 1950. “O cineasta transfere a cidade de Dostoievski, São Petersburgo, para Livorno, uma cidade italiana, úmida, amniótica, labiríntica. Nela projeta também o solipsismo e a misantropia do conto.”⁷¹ Mário lança um olhar cúmplice e crítico a estes pequenos personagens urbanos, que aparecem nos momentos em que o sonhador pretende ficar sozinho com Natália e desaparecem quando ele quer companhia para suas noites insones.

No filme, a cenografia representa o modo como Mário se exprime no mundo, refletindo sua subjetividade através das contraposições de elementos espaciais, sejam eles, geográficos, históricos e sociais. Mário percebe este mundo de forma particular, indireta ao que está a sua volta. “Mas apesar da preocupação em reproduzir fielmente a atmosfera do conto dostoevskiano, Visconti modifica consideravelmente o texto original. A maldição romântica da solidão é substituída polemicamente pela mediocridade pequeno-burguesa, através do deslocamento da original complexidade e tortuosidade psíquica do protagonista para o ambiente.”⁷² No filme, a representação espacial é protagonista da história e a construção do falso e do verdadeiro remete-se não só às memórias do sonhador, mas à um mundo paralelo, imerso em ilusão e magia.

⁷⁰ DOSTOIÉVSKI, *Noites Brancas e outras histórias*, p.13

⁷¹ PORRU, *Luchino Visconti: o intérprete do estetismo decadente*, p.137

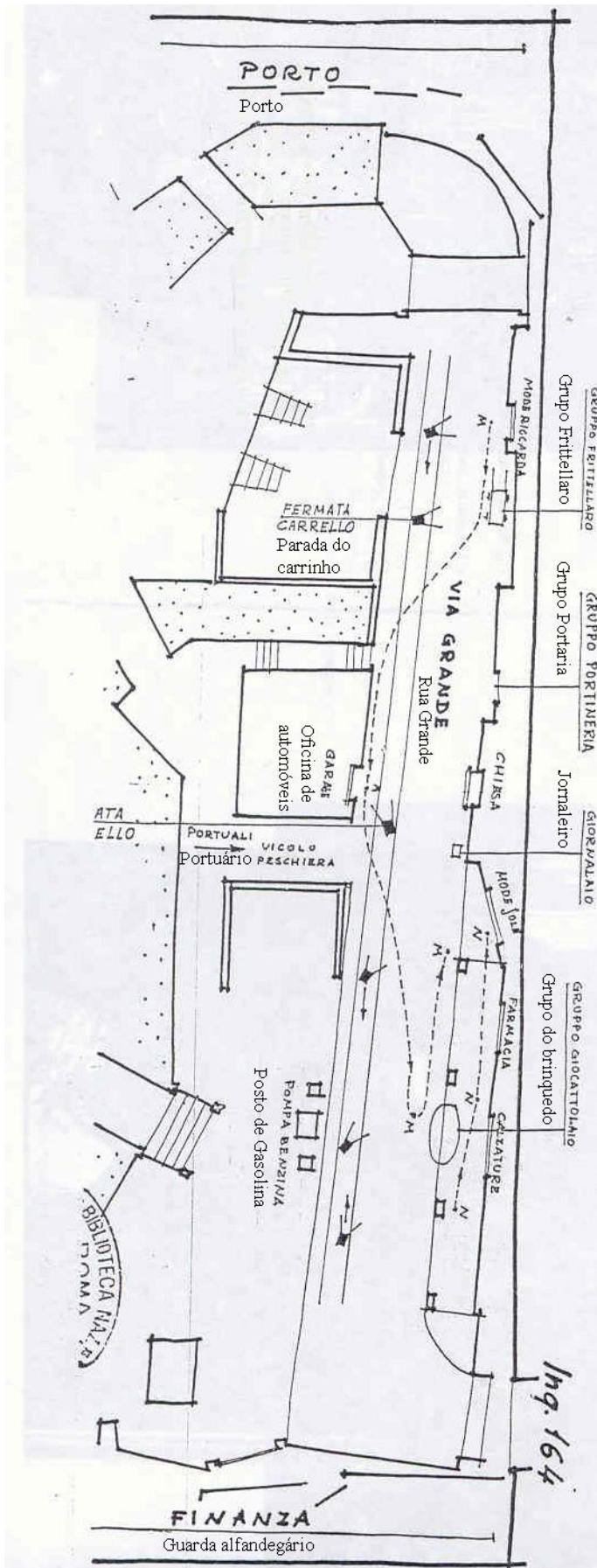
⁷² PORRU, *Luchino Visconti: o intérprete do estetismo decadente*, p. 137

3.4. Circularidade Narrativa

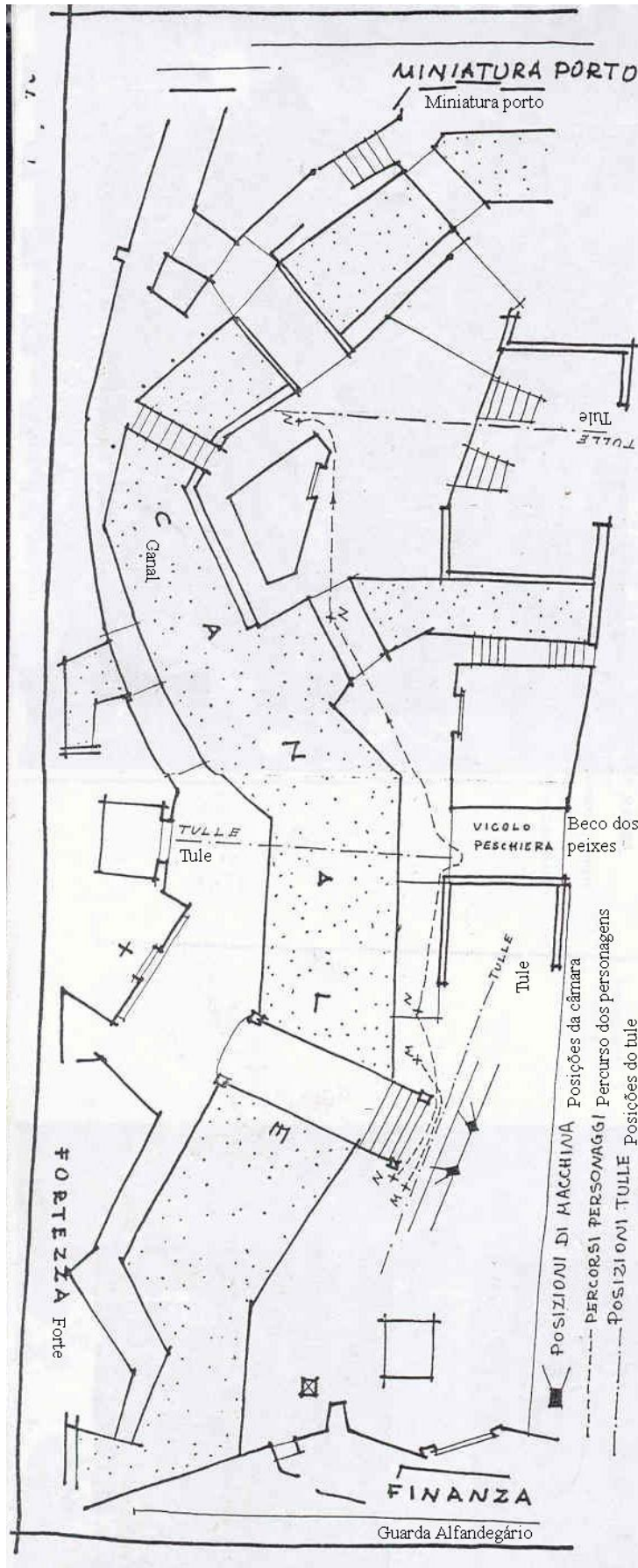
A tensão entre o tempo e o espaço no filme *Noites Brancas* cria uma narrativa circular permeada em vários elementos cinematográficos, como a cenografia arredondada, os movimentos de câmera oscilantes, a *mise-en-scène* com o caminhar dos personagens de forma circular, a narrativa que se inicia e termina na mesma rua com o solitário personagem e os elementos da natureza utilizados, a chuva, o vento, a neve, que marcam estados atmosféricos cíclicos que pontuam os sentimentos dos personagens.

Muitos planos são móveis e circulares, juntam-se em continuidade de plano e contra-plano durante o caminhar do casal. São leves movimentos pendentes com a câmara, da direita para esquerda e vice-versa, que se unem em continuidade de ação. Esta estrutura de montagem desliza-se pela cenografia, que é, também, marcada por muitos elementos circulares, como pontes, ruelas, portas e janelas arredondadas, descrevendo o caminhar do casal que circula pela cidade reconstruída.

Todo cenário arredondo da cidade de Livorno é construído ao redor do canal que corta a cidade como apresentado no croqui. Na redução mostrada abaixo, é descrito o movimento de Mário (M) e Natália (N) pela ruela circular, fotografado num movimento combinado entre o carrinho de câmara e os personagens, num longo e lento *travelling* com leves panorâmicas oscilantes. A cena desenhada refere-se ao início da terceira noite, em que Mário sai para se divertir na rua movimentada. O sonhador compra um doce frito, típico de uma festa popular que cultua a *San Giuseppe Frittellaro* e distrai-se com um vendedor ambulante, antes de, por um reflexo de uma vitrine, observar Natália que olha um vestido de noiva. Denota-se o caminhar ondulante do sonhador, que circula pela cidade, agora cheia de pessoas.



Croqui 2: Planta baixa – sequência do início da segunda noite.



Croqui 3: Planta baixa – seqüência final da segunda noite.

No croqui 3, é ilustrada a marcação de câmara referente ao final da segunda noite. Momento em que Natália entrega a carta ao sonhador, vai embora e o agradece. O tule, que cria um efeito de densa neblina, é colocado no cenário entre a lente e os atores, ofuscando o relacionamento dos sonhadores, que se escondem entre as brumas.

No que se refere ao enredo, a circularidade é expressa nas cenas que se repetem no começo e no final da história, como um elo que se fecha no mesmo ponto. A história começa com Mário sozinho, com um cão vira-lata; o final também Mário está sozinho, caminhando ao lado do cão, pela mesma rua em que se iniciara o filme. Um retorno ao ponto inicial, uma volta inexorável à solidão inerente ao personagem, que vive num espiral de transformações.

Visconti – diz Serandrei – parte de uma concepção unitária da cena, que se desenvolve dentro da própria cena. Em outras palavras, a montagem já é feita no momento da tomada. O filme tem uma cadência lentíssima, que é aquela de uma fábula. Se em outro lugar se podia falar de obras em prosa, aqui é necessário falar de um clima poético, sobre a estrutura de uma balada: o protagonista começa sozinho, com o cachorro, e termina sozinho, vivendo a sua história nos quatro tempos varridos pelos elementos atmosféricos, a chuva, a névoa, o vento e a neve.⁷³

O tempo da natureza é cíclico. Numa sucessão temporal, acontecimentos naturais geram uma eterna repetição. São estações do ano, estados atmosféricos que se repetem a cada nova entrada. A narrativa literária do escritor russo é passada no verão, temporada em que as pessoas abandonam São Petersburgo e saem para veranear. Já na tradução viscontiana do conto para o cinema, a estação do ano é o inverno, momentos de frio, chuva, vento e neve. O frio pode ser uma metáfora da solidão do protagonista. O inverno torna-se pesado, nebuloso e friorento. No filme, os sentimentos dos personagens são simbolizados pelos elementos da natureza:

Os elementos ‘naturais’ também possuem uma função simbólica. A névoa ofusca todo o relacionamento entre os dois protagonistas, a chuva acompanha as lágrimas de Natália, o vento sublinha o desespero de Mário, a neve dá impressão de ‘vestir’ a festa da cidade, acentuando a ilusão de felicidade do protagonista.⁷⁴

⁷³ RENZI, *Le notti bianche di Luchino Visconti*, p. 219 (tradução)

⁷⁴ PORRU, *Luchino Visconti: o intérprete do estetismo decadente*, p. 137

Sob o céu fantástico de uma noite iluminada desdobra-se a história de sonhadores, iludidos com dias melhores, aparentemente anunciados pela aurora boreal, um acontecimento da natureza de rara e magnífica beleza. Natália conta como o Inquilino a abandonara e chora na angústia da espera de seu amor. Mário não crê na volta do Inquilino, achando absurdo tudo que a moça contara. Assim como também não acreditava na chuva que ia cair. Mas a chuva cai forte e reforça as lágrimas da moça; Mário se enganou.

Na terceira noite, quando estavam dançando ao som de uma lenta música e ao ouvir as horas, Natália sai correndo alucinada para o local de encontro com o Inquilino. Mário sai atrás da amada. Uma forte ventania assopra na cidade, jornais se espalham pela rua, os lustres sacodem-se fortemente, alterando a iluminação; pode-se ouvir um uivo da rajada que levanta a poeira do chão. Mário desespera-se com Natália, que ainda acredita no retorno do Inquilino. Mas ele declara seu amor e sai desesperançado. Neste momento, é como se o vento que sopra entre os sonhadores afastasse-os cada vez mais e grifasse o desalento e a frustração de Mário que está novamente sozinho.

Ao final, num barquinho debaixo de uma ponte, começa a cair uma neve que enfeita a cidade de branco. O céu está iluminado e o casal brinca na nevasca. Mário diz que é outra pessoa, refletido num outro estado em que se encontra a cidade, agora, vestida para festa e não mais sombria e triste. Natália veste-se de branco e com a neve que cai sobre sua vestimenta ela se transforma na noiva para o sonhador. O frio aumenta e parece aproximar os dois amantes. Mário empresta seu casaco para a moça. Mas este estado de felicidade dura nada mais que um átimo. Ao começarem a caminhar o Inquilino será avistado pela sonhadora. A luz de um lustre apaga-se; é o anúncio da luz do dia que invade a cidade. Luminosidade que agora transparece e revela as ações dos sujeitos, não mais escondidas e dissimuladas. Natália desculpa-se com o sonhador e beija-o na boca, mesmo que rapidamente. Corre para os braços do esperado e também o beija avidamente.

São elementos da natureza que ressaltam o sentimento dos personagens e entram na atmosfera de seus interiores manifestando seus anseios de forma mais velada que palavras ditas por eles. Simbolismos próprios de uma reconstrução de uma espacialidade que denota muito mais do que aparenta ser.

4. TERCEIRA NOITE: VÁRIAS ARTES E MUITAS VOZES

Não há fronteiras entre as disciplinas que o homem se propõe, para compreender e amar. Interpenetram-se e confunde-as a mesma angústia.

Albert Camus

4.1. Articulação entre literatura e cinema

O filme *Noites Brancas*, de Luchino Visconti, funde vários gêneros e registros artísticos: a literatura, o teatro, a ópera, a pintura, a música, a dança são vozes que se influenciam, se mesclam, se entrecruzam, formando uma pluralidade de artes no cinema viscontiano. Como aponta Suzanne Liandrat-Guigues, “Visconti es el hombre de las multiplicidades.”⁷⁵ Diretor de teatro, ópera, dança e cinema, ele nos traz a herança de uma vida dedicada às artes. Múltipla também é a obra de Dostoievski, considerado o criador do romance polifônico. Segundo Mikhail Bakhtin, “a multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoievski.”⁷⁶ Paulo Bezerra, nas primeiras páginas da edição brasileira de *Problemas da poética de Dostoievski*, de Mikhail Bakhtin, expõe:

Sua concepção é polifônica, para ele a polifonia é o discurso do diálogo inacabado; não é possível dizer tudo sobre uma época por mais que dela se saiba. Daí a saída na polifonia, que é o discurso sobre os problemas insolúveis no âmbito de uma época, o discurso da verdade dialética de uma realidade em transformação e renovação. Por isso faz sua catarse do mundo de Dostoievski ao dizer que ‘no mundo ainda não ocorreu nada definitivo, a última palavra do mundo e sobre o mundo ainda não foi pronunciada, o mundo é aberto e livre, tudo ainda está por vir e estará sempre por vir.’⁷⁷

⁷⁵ LIANDRAT-GUIGUES, *Luchino Visconti*, p. 12 (tradução)

⁷⁶ BAKHTIN, *Problemas da poética de Dostoievski*, p.4

⁷⁷ BAKHTIN, *Problemas da poética de Dostoievski*, p.XII

Através desta multiplicidade de artes verifica-se o inesgotável entrecruzamento nas obras estudadas. São obras que se abrem ao diálogo com outras artes, como processo de intertextualidade, isto é, uma referência explícita ou implícita de um texto em outro. Toda vez que uma obra faz alusão à outra ocorre a intertextualidade, o dialoguismo. Em sua complexidade de trama intertextual, nasce o diálogo entre vozes e consciências numa multiplicidade que se relaciona para gerar novos discursos e definir-se como uma obra aberta e desdobrável.

As relações intertextuais podem dar-se de diversas maneiras, seja como citação, alusão, tradução, paródia, ironia, de forma a revelar o que está encoberto. Nesta estrutura de encaixe em que um texto está dentro de outro, observa-se a metalinguagem, na qual a própria obra discute ela mesma, levando em conta o “fazer artístico”. O cinema define-se como sinfonia de múltiplas expressões, numa fusão aglomerada de diversas artes, uma síntese que preenche a tela com muitas textualidades. Todo filme é uma obra multidimensional.

A transposição viscontiana do conto *Noites Brancas* para o cinema implica uma tradução intertextual de recriação, de forma livre, em que não há dependência à fidelidade na transposição. Muitos elementos são modificados, como a época, o clima, a cidade, os personagens também são outros solitários, diferentemente do casal descrito na novela dostoiévskiana. Na revista *Cahiers du cinéma*, número 84, de 1958, o crítico Philippe Demonsablon apontou a questão da infidelidade desta tradução fílmica:

Em outros termos, a novela deixava ao diretor uma grande liberdade, da qual ele de tal modo soube aproveitar que a buscava indubitavelmente: tratando com considerável desdém os problemas de adaptação, Visconti nos dispensa de nos ater a eles, como se dispensavam também os amadores de pintura que podiam apreciar uma nova maneira de tratar *Vénus anadyoméne* ou *Saint Jérôme au desert* sem evocar plágio ou fidelidade.⁷⁸

Despreocupado em reproduzir fielmente os textos literários, Visconti transcende esta questão e abraça a literatura como fonte de inspiração e criação. Não foram poucos romances traduzidos ao cinema pelo diretor. A maior parte de seus filmes é constituída por roteiros adaptados de textos literários. Escritores como Giovanni Verga, Camillo Boito, Albert Camus, Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Thomas Mann, Gabriele

⁷⁸ DEMONSABLON, *Les Nuits blanches*. Cahiers du cinéma, número 84 (tradução)

D'Annunzio e Dostoievski fizeram parte de sua escrita cinematográfica. Progressivamente, a relação entre literatura e cinema foi fortalecida pelo diretor através de um movimento estético inquestionável.

Na tradução de *Noites Brancas* para o cinema, alterações podem ser verificadas no âmbito da contraposição, supressão, substituição e criação de elementos da diegese narrativa fílmica, ainda que a ordem dos eventos seja praticamente a mesma. Contrapontisticamente, constata-se a mudança da estação do ano em que as histórias se desenvolvem. No conto, a estação é o verão, na qual as pessoas da cidade saem de férias e o sonhador torna-se ainda mais solitário na São Petersburgo do século XIX. No filme, é o frio do inverno que assola a Livorno dos anos de 1950, com seus estados atmosféricos sublinhando os sentimentos dos personagens. Ainda como contraste, averigua-se a substituição na caracterização da personagem feminina: a moça russa é supostamente morena e Maria Schell é definitivamente loira. A citação no conto é:

Não longe de mim, divisei uma figura de mulher; estava de pé e apoiava os cotovelos no anteparo e, ao que parecia, estava embebida na contemplação das turvas águas do canal. Trazia um chapeuzinho amarelo encantador e uma capinha preta muito graciosa. 'É uma mocinha e, com toda certeza, morena', pensei⁷⁹

No conto, a moça é perseguida por um cavaleiro que a segue; já no filme, rapazes de jaqueta de couro, em motocicletas ruidosas, assustam a frágil garota. É Mário a salva. O moço é um operário no filme e, no conto, um advogado e funcionário público, que narra suas memórias. Não há narrador no filme, suprimido pelas lentes da câmara fluida e descritiva. O narrador no filme seria a própria câmara cinematográfica. Com a supressão do narrador, a moça ganha muita importância. Através desta alteração, o final da história modifica-se consideravelmente, já que no conto o final é triste, com a derrota do sonhador; contudo, no filme, verifica-se a vitória da sonhadora, com a realização de seu desejo.

O sonhador sem nome no conto, é batizado como Mário, no filme de Visconti. São personagens diversos, em tempos e lugares distintos. O sonhador de Dostoievski é um enfermo que vive na solidão do mundo, perdendo o contato com todos, mas que se aproxima da humanidade somente num instante mediado pelo amor possível, que não se

⁷⁹ DOSTOIÉVSKI, *Noites Brancas e outras histórias*, p.16

realiza e continua vivendo em seu próprio isolamento, na alienação e no egoísmo. Mário, de Visconti, ao contrário, é um homem que não quer continuar na própria solidão, ainda que se afaste das pessoas da cidade, através de sua mediocridade burguesa, característica inerente a seu tempo. Em toda parte inicial do filme, aproximam-se de Mário e Natália, burgueses banais, baderneiros, prostitutas, pobres e mendigos, que são intrusos numa história de amor verdadeiro. Mário é um filho de um outro ambiente, este ainda mais decadente, mais frustrado, onde se perdera o verdadeiro conto de fadas. A cidade de Livorno é sombria e suja e no entroncamento de ruelas e pontes circula uma prostituta, como *leitmotiv* da cidade, à noite, quando totalmente vazia.

O episódio da carta também ocorre no filme; entretanto, neste último, Mário rasga a carta e não entrega a seu destinatário, ao contrário do conto, em que o sonhador entrega-a ao Inquilino. Talvez este fato gere uma solução mais natural e crível às sucessivas seqüências do desenvolvimento do enredo. Também foi eliminada a parte final do conto, em que o sonhador recebe uma carta de perdão da moça. No filme, a moça pede perdão logo ao reencontrar o Inquilino e Mário vai embora sozinho, pela mesma rua do início do filme. A avó da moça que, no texto literário, costura meias, no filme conserta tapetes, detalhes que preenchem cenários com ampla e bela tapeçaria.

Personagens urbanos são criados, o dançarino, a prostituta, assim como novas cenas, o bar dançante, com figuração típica dos anos de 1950 e coreografia de *rock n' roll* e a brincadeira na neve com a cidade vestida de branco. Haveria ainda outra cena criada, mas que foi retirada na montagem: após Mário discutir com a prostituta, surgem vários homens que brigam com o sonhador, um destes homens seria o Inquilino. No final da confusão, eles seriam levados à delegacia, mas ambos não descobririam suas identidades. Visconti achou que isso faria com que se perdesse a surpresa final da chegada inesperada do Inquilino e decidiu, assim, não filmar esta seqüência descrita no roteiro:

Em relação ao primeiro filme, ao lado da mudança de ambiente, de São Petersburgo a Livorno, o que já implica uma diversidade radical, as noites diminuem, o excessivo dialogismo do texto literário é reduzido, muda a figura do protagonista – que no escritor russo é um sonhador e que, por assim dizer, é um antisonhador – o peso do personagem feminino é acentuado, são introduzidos elementos que

estavam ausentes do texto de partida (a prostituta, a dança, a cidade em festa, a ópera lírica etc).⁸⁰

Quatro noites reduzidas a três, com a vitória de Natália e a derrota de Mário, numa cidade-personagem que exprime os sentimentos dos sonhadores, são implicações da mutação entre meios narrativos. No roteiro, concentra-se a ação em três noites, alternadas com duas manhãs na pensão Aurora. As lembranças de Natália foram introduzidas no curso da segunda noite. A terceira noite aparece movimentada com alguns incidentes que ultrapassam ao conto: a seqüência da dança e uma briga entre Mário e alguns pescadores. Eliminada a última manhã do conto, que se apresenta sem ação, o resto do quadro geral permanece o mesmo.

Para Visconti, a interação entre literatura e cinema é composta por uma somatória de forças, que agregam, contribuem e ampliam a criação estética da arte. A tradução dos personagens para o melodrama viscontiano não obedece a uma lógica de similaridade quanto à fidelidade das ações representativas; ao contrário, podem ser vistos como outros solitários caminhantes nas “noites brancas” de uma cidade cenográfica em qualquer outro tempo ou lugar, seres românticos que sofrem de amor, que sonham e desejam alcançar seus ideais.

4.2. Espetáculo múltiplo viscontiano

Tradução da lírica novela de Dostoievski, na qual realidade e sonho fundem-se numa parábola sobre as íntimas vivências do sujeito amoroso, de sua subjetividade e de seus estados de ânimos, o filme de Visconti mescla uma variedade de discursos combinados de forma harmoniosa, num romance cinematográfico plural, que fala do desejo e do amor como eternas esperanças do homem: “Experimentação de recursos técnicos, humanos e artísticos que fazem parte de seu projeto de ‘espetáculo total’, que, como se viu, compreende cinema, teatro e lírica.”⁸¹

Visconti já havia se aproximado do universo dostoievskiano em 1949, ao adaptar a novela *Crime e Castigo* (1866) para o teatro. O clássico relata a angústia e o

⁸⁰ MICCICHÉ, *Luchino Visconti: un profilo critico*, p. 86 (tradução)

⁸¹ VALENTINETTI, *Luchino Visconti: um diretor de outro mundo*, p. 77

sofrimento vividos por Ródion Románovitch Raskólnikov, um jovem estudante de direito que se encontra marginalizado. Com *Noites Brancas*, volta ao tempo de juventude do escritor e novamente faz uma livre leitura do universo russo.

Em 1956, um ano antes da estréia de *Noites Brancas*, o diretor milanês levou aos palcos um balé que adaptava livremente a novela *Mário e o Mágico*, de Thomas Mann. Visconti modificara substancialmente o texto de Mann, transformando uma história de libertação numa história de derrota⁸². O personagem principal deste romance chama-se Mário, nome com que Visconti também batizou o anônimo sonhador de Dostoievski na tradução do conto para as telas. Esta novela narra as férias de um homem e sua família à Itália de Mussolini, satirizando o fascismo. Além disso, o texto literário é um questionamento sobre a natureza da vontade e sobre as fronteiras da liberdade individual. De certa forma, características que podem ser percebidas na personalidade do sonhador de Visconti, como dois novatos na cidade italiana no pós-guerra.

No ano seguinte, virá outra experiência coreográfica viscontiana, *Maratona di danza*, libreto escrito com a música de Hans Werner e com a coreografia do bailarino indonésio Dick Sanders, o mesmo que atua na cena do bar dançante de *Noites Brancas*. Visconti declarou:

Dick Sanders é outro peão do nosso jogo. Ele que, trazendo uma frescura fascinante e um talento novo, não *contaminado*, interpreta a vida e as relações humanas através da dança, com serenidade e intuição modernas e imaginativas, com a graça de um ‘encantador de serpentes’⁸³

O balé *Maratona di danza* “è una denuncia [...] della civiltà del *rock and roll*, uno spettacolo notevole”. Um estilo musical que nasceu nos Estados Unidos, na década de 1950, oriundo da mistura do jazz, do blues e do country e que marca o vigor e a rebeldia da juventude. O gênero musical aparece, também, em *Noites Brancas*, como forma de retratar a juventude daqueles anos.

⁸² Se non che, raddoppiando il personaggio di Mario il quello di Renato – e facendo del primo una sorta di automa il cui comportamento schizoide corrisponde a quello paranoideo del mago e del secondo il vero, ‘vitalistico’ vincitore, che si libera al tempo stesso e di Mario e del mago, come i due volti della stessa medaglia – Visconti trasforma sostanzialmente il testo letterario: e la storia manniana di una liberazione diventa la storia viscontiana di una sconfitta. (MICCICHÉ, 2002, p.34)

⁸³ SCHIFANO, *Luchino Visconti: o fogo da paixão*, p.313



Figura 14: No bar dançante, todos observam o dançarino (Dick Sanders) que se apresenta.

A dança, em *Noites Brancas*, é mostrada na cena em que Mário e Natália vão a um bar dançante. O casal entra no bar, que está tocando a música *O Cangaceiro*, de Geraldo Maia do Nascimento, interpretada pela orquestra de Luiz Grande, enquanto alguns pares dançam abraçados. Eles se sentam a uma mesa, perto da parede e começam a conversar. Natália diz a Mário que gosta dele quase tanto quanto do Inquilino. Um *rock n'roll* dos anos de 1950 começa a tocar e os casais que estavam sentados se levantam para dançar. Dick Sanders dança com sua parceira, demonstrando seus passos inovadores a Natália e a Mário. Natália, que nunca havia saído para um lugar assim, entretém-se com o dançarino. Mário dança imitando os passos de Sanders de forma caricata e burlesca. Assim, Visconti introduz marcas temporais diversas numa história atemporal.

Vários planos mostram esta juventude dançando as novidades da época. Planos do alto, em *plongée*, de cima para baixo, revelam todo o salão. Planos gerais mostram a roda para a apresentação do dançarino profissional. Planos fechados dos casais dançando sujam a tela, passando diante da câmara, descortinando as ações de Natália e

Mário. A câmara funciona como mais um personagem que está no bar, observando toda a situação.

A direção musical do longa-metragem é de Nino Rota, que pontua as ações dos personagens com uma trilha musical ora tensa, ora suave. A trilha sonora musical não funciona somente como pano de fundo, mas atua como personagem, que toma parte deste universo fabuloso e onírico da Livorno viscontiana.



Figura 15: Prostituta ao meio da Praça de Livorno. Neblina feita com véus de tule, técnica advinda do teatro.

Uma das mais recorrentes críticas a *Noites Brancas* refere-se à questão da teatralidade exacerbada conferida ao filme. O diretor respondeu à crítica pronunciando:

Noites Brancas é teatro na medida em que é uma história contada a dois, inteiramente rodada em estúdio. Isso provoca um reecoar da cena. Mas o filme podia ser, se não tivéssemos tido umas razões de produção, igualmente bem realizado em ambientes naturais, em um bairro de Livorno. De fato havia uns obstáculos insuperáveis. Estávamos no inverno: teríamos podido filmar só poucas horas, só a noite, no frio, no vento. Coisa impossível, porque tínhamos contratado Maria Schell, e por um tempo limitado. Isso naturalmente influenciou o estilo do filme, mas muito moderadamente. Sei o que às vezes se diz que meus filmes são um pouco teatrais e que meu teatro é um pouco

cinematográfico. Não vejo nisso nenhum inconveniente, todos os meios são bons. Não acredito que o teatro deva recusar esses meios, se o ajudam, nem acho que o cinema, a maior razão, deva recusá-los, se precisa daqueles meios. Seguramente, é possível errar: talvez exagerei usando procedimentos que não são típicos do cinema. Mas evitar um pouco de teatro não é uma regra, principalmente se repensamos às origens do cinema, em Meliès, por exemplo.⁸⁴

Noites Brancas aproxima-se do teatro ao utilizar um cenário fixo, de estúdio, onde as encenações são, por vezes, algo exageradas, como se estivessem sendo feitas num palco. Os canais de São Petersburgo, no conto de Dostoievski, são substituídos pelas ruas e pontes de Livorno, a cidade italiana reconstruída de forma metafísica. Foram minuciosamente construídas ruas estreitas, pontes cobertas de neve, rios. Para criar os efeitos de bruma, foram usados véus de tule, mais ou menos densos de acordo com a iluminação que vinha também do chão, técnica herdada do teatro. Enfatizado pela iluminação, o efeito cria novos ambientes em camadas ora opacos ora cristalinos, que conferem profundidade de campo e uma ilusão de limites dissolvidos entre elementos da cenografia, como paredes, portões, pontes, prédios, casas e os próprios personagens.

Nos letreiros iniciais, os nomes dos atores e da equipe técnica são iluminados com efeito de canhão de luz diagonal sobre uma textura branca. A cada aparição de um nome, a luz se movimenta, direcionando-se para outro nome, como se eles estivessem num palco de teatro sendo apresentados ao público.

⁸⁴ VALENTINETTI, *Luchino Visconti: um diretor de outro mundo*, p. 87 e 88.



Figura 16: Letreiro inicial focos de luz direcionados como se estivessem num palco.

Há em grande número, planos de conjunto que enquadram Natália e Mário, não havendo cortes entre o diálogo. Os atores posicionam-se suavemente em diagonal, criando uma perspectiva dupla de ações frente à câmara. Eles mantêm um diálogo direcionado para o público, como se estivessem num palco de teatro, onde os atores não podem dar as costas à platéia com o risco de prejudicar o desempenho da fala. Os planos móveis, que percorrem os caminhos do casal, são descritivos e seu tamanho médio é capaz de proporcionar a inserção do casal no ambiente urbano, na cenografia como palco.

O filme também alude à arte da arquitetura, como atividade que se refere à arte e a técnica de projetar o ambiente habitado pelo homem. A arquitetura associa-se diretamente à questão da organização do homem no espaço, assim como a cenografia, que pretende inserir o personagem em seu ambiente. A reconstrução cenográfica da cidade cenográfica assemelha-se a Livorno, cidade marítima da região da Toscana na Itália. Croquis, esboços e fotografias foram recolhidos a fim de transpor os elementos urbanos ao estúdio em Roma, através da redução de escala, compressão do ambiente, do bairro escolhido para reprodução,

No entanto, o bairro de Livorno, alucinado, fúnebre, sugestivo, não foi esquecido. De fato, os autores, os cenógrafos e o fotógrafo de cena Paul Ronald passaram uma noite inteira naquele ambiente natural a fotografar ângulos, pontos, estradas, casas, para recolher um material útil de sugestões e de idéias. Então os cenógrafos, Mario Chiari e Mario Garbuglia, se lançaram ao trabalho, preparando planimentrias e esboços. Mario Chiari, que colaborou muitas vezes com Visconti (também na mise en scene teatral de *Crime e Castigo*), é bastante conhecido pela excelência de seu trabalho.⁸⁵

Na caracterização dos personagens, faz-se alusão a outros filmes pelos quais interpretaram. A prostituta interpretada por Clara Calamai, também atriz de ópera, faz referência ao primeiro filme do diretor, *Obsessão*, que diz ao maquiador: “Tu te lembras da Giovanna de *Obsessão*? Pois bem, quinze anos se passaram, as coisas andaram mal, após anos de prisão ela voltou para casa e se tornou prostituta.”⁸⁶ Jean Marais faz jus ao estilo romanesco do conto de fadas cinematográfico *A bela e a fera* (*La Belle et la Bête*, 1946), de Jean Cocteau, um dos mais belos filmes sobre o poder do amor em qualquer época.

Às artes plásticas, *Noites Brancas* faz referência em vários aspectos. Segundo o figurinista Piero Tosi, que trabalhou com Visconti em várias ocasiões, era necessário dar um caráter de *água tinta* às imagens, o que foi conseguido através da confecção de figurinos pensados para serem fotografados em preto e branco. No processo da gravura com o processo de *água tinta* é usada uma placa pelo gravador, que é pulverizada com algum tipo de resina, normalmente o pó breu, misturado a outro componente como açúcar, sal ou areia. Ao ser aquecida, a mistura se funda na placa como um verniz. Assim, quando a placa entra em contato com o ácido, os grãos produzem uma textura responsável pelo tom acinzentado da obra. Como resultado, obtém-se um desenho composto de áreas tonais e não linhas, cheios de granulações. Características que também podem ser conferidas no filme *Noites Brancas*, que apresenta ampla gama de variações cromáticas na escala do cinza e granulação devido ao tipo de película utilizada. Para o filme, foram feitos vários estudos de cores, nos tons de azul e de verde, para lograr uma variada gama de cinzas, matizados ao longo de toda película. Essa ampla paleta de tonalidades ressalta ainda mais a fotografia do filme, igualmente percebida como um personagem da trama:

⁸⁵ RENZI, *Le notti bianche di Luchino Visconti*, p.141 (tradução)

⁸⁶ SCHIFANO, *Luchino Visconti: o fogo da paixão*, p. 314

Pensou-se em um preto e branco especial para a parte fotográfica e fizemos provas justamente para obter diversos graus de cinza até o preto e de claros até o branco. [...] O trabalho do figurinista é o de se aproximar da sua personagem mais de sua 'pele' do que de sua roupa. A 'pele', a sua vida anterior que moldou a personagem. O esforço principal não é fazer um vestido, mas fazer uma personagem.⁸⁷

O filme também faz referências ao *Kammerspiel*, traduzido como teatro de câmara, na medida em que desfigura a cidade e a mostra através de um olhar subjetivo. Neste cinema busca-se a dramaticidade com poucos atores, que atuam de forma teatral num estúdio, onde as linhas em perspectiva, em diagonais, causam uma sensação de desproporcionalidade e perda do equilíbrio. As expressões faciais, extremamente marcadas, não só aproximam os personagens do exagero teatral como relacionam o cinema com as artes plásticas. Também utilizam o recurso de iluminação para distorcer as imagens e alongar ao máximo as sombras. Lotte H. Eisner, em *A tela demoníaca: as influências de Max Reinhardt e do expressionismo*, define o estilo *Kammerspiel* como,

o filme psicológico por excelência, contém de preferência um número limitado de personagens, que se movem num ambiente cotidiano. (...) A maneira insinuante do *Kammerspiel* intensifica o peso da ação, aumenta sua lentidão arrastada. Este drama intimista se desenvolve muito lentamente, se arrasta, dentro de um estilo muito 'alemão', cheio de justificativas, apesar do uso de algumas elipses inspiradas pelo teatro.⁸⁸

Em *Noites Brancas*, vemos um céu turvo, personagens caricatos e exagerados que compõem o ambiente, como os mendigos e a prostituta, sombras estranhas, escadas tortuosas, ruelas labirínticas que compõem a espacialidade do filme. Há sempre janelas altíssimas iluminadas, espaços distorcidos numa cidade totalmente estilizada,

Em primeiro lugar ele [*Noites Brancas*] introduz no cinema italiano um gênero um pouco incomum: o *Kammerspiel*, sobre o qual o mesmo Visconti retornará mais tarde com *Il Lavoro*, em parte com *Vaghe Stelle dell'Orsa* e, sucessivamente, com *Gruppo di famiglia in un interno* (mesmo que em cada um desses casos a definição de *Kammerspiel* não seja entendida de acordo com o significado histórico do termo, mas unicamente como 'conto a portas fechadas', onde toda a

⁸⁷ VISCONTI, *Noites Brancas*, DVD Coleção Versátil. Extras.

⁸⁸ EISNER, *A tela demoníaca: as influências de Max Reinhardt e do expressionismo*, p. 125, 124 e 133.

ação se desenvolve – como na *fattispecie* do 236º enquadramento de *Noites Brancas*.⁸⁹



Figura 17: Inquilino leva Natália, sua avó e Juliana ao Barbeiro de Sevilha. Somente observa-se o balcão e as vozes do espetáculo.

Tanto no livro quanto no filme alude-se à ópera *Barbeiro de Sevilha*, de Gioacchino Rossini. De acordo com Suzanne Liandrat-Guigues em seu livro *Luchino Visconti*, há notas no roteiro que autorizam interpretar os personagens do filme como contrapontos aos personagens de *Barbeiro de Sevilha*. Natália seria Rosina, Mário, o Fígaro, e o Inquilino, o sedutor conde Almaviva⁹⁰. Na cena em que Natália conta a Mário sua ida à ópera, é mostrado somente o camarote onde se encontram o Inquilino,

⁸⁹ MICCICHÉ, *Luchino Visconti: un profilo critico*, p. 36 e 37 (tradução)

⁹⁰ “Cada Rosina está constituida de una multitud de las Rosinas. A su vez, Visconti quiere que veamos sus propios personajes em toda su multiplicidad sugiriéndonos que podrían ser próximos a los de la ópera. Así la abuela canta las palabras que anticipan em Rosina su madurez o su decisión futura, mientras que los planos del rostro de Natalia muestran uma juventud turbada por la presencia del Inquilino. Así la abuela puede pasar por haber sido ella también una Rosina (de cierta manera, es lo que sugiere el relato de Dostoievski, cuando comenta que cantó em otro tiempo el papel). Y se ve que la relación abierta por la polifonía de las voces no es únicamente anticipación temporal o vuelta atrás. El personaje no tiene definición firme y total, constatación que vale también para Natália e Mário.” (LIANDRAT-GUIGUES, 1997, p.133)

Natália, sua avó e Juliana. E as vozes dos atores que estão em *off* sobrepõem-se à ação do casal.⁹¹

Os trejeitos antiquados e românticos de Natália têm como origem a gesticulação típica do melodrama. A proximidade com o teatro lírico vai além da simples citação presente no texto literário, a respeito da ópera *Il Barbiere di Siviglia*, de Giacomo Rossini, que no filme é ampliada de tal forma que algumas ações e caracterizações dos protagonistas refletem aquelas de Figaro e Rosina, personagens principais do drama musical. Na cena em que Mário leva Natália para assistir à ópera rossiniana, o dueto em que Figato propõe a Rosina escrever um bilhete de amor, que ela já redigiu secretamente, antecipa a análoga situação em que a jovem protagonista do filme entrega a Mário a carta para o Inquilino. Do mesmo modo que o caráter imprevisível e malicioso de Natália lembra a imprevisibilidade e a malícia de Rosina.⁹²

Noites Brancas é um filme que está dentro da lírica e, ao mesmo tempo, enquadra-se na prosa. Diz-se sobre o conto de Dostoievski que se trata de uma novela lírica. Denomina-se gênero *lírico* porque na Grécia a lira era utilizada para acompanhar os poemas. Normalmente, no poema lírico usa-se, como forma habitual, o verso em primeira pessoa. E o presente, passado e futuro se confundem num tema que comunica as mais íntimas vivências do homem, a subjetividade e seus estados de ânimos. A ópera é também considerada um gênero lírico, pois consiste num drama encenado com música.

A cena do início da segunda noite, em que Mário sai para divertir, refere-se à celebração da festa popular chamada *San Giuseppe Frittellaro*. O santo é sinônimo de modelo de pai e esposo, pela sua devoção à Maria e ao filho Jesus. Pela igreja, é o exemplo de homem ideal, que para obedecer à vontade divina, renuncia seus próprios direitos. É considerado o santo protetor dos pobres, dos pais de família, dos carpinteiros,

⁹¹ En ese momento del flash-back, la voz en off de Natalia explica a Mario: “No habíamos pronunciado una palabra, pero para mí era como si nos hubiéramos dicho todo.” Podría suponerse que el dúo que se oye a través de Figaro y Rosina evoca a la pareja formada por Mario e Natalia. Mario al presentarse en principio como alguien que quiere ayudar a la muchacha, encarna también una de las funciones de Figaro. La yuxtaposición de la imagen y del sonido propone una combinación antitética: la más delicada efusión de ternura corresponde con el momento en que Figaro comprende el desprecio que siente, denuncia la astucia de las mujeres, ¡pero también se burla de sí mismo, pues la imagen que tenía de sí mismo era la de alguien dispuesto a acudir en ayuda de esta desdichada joven perseguida por su tutor! De la misma forma, las risas de la sala saludan la malicia de Rosina acompañan la imagen de Natalia tiernamente abrazada y nos los ojos llenos de lágrimas. (LIANDRAT-GUIGUES, 1997, p.134,135)

⁹² PORRU, *Luchino Visconti: o intérprete do estetismo decadente*, p. 138

artesãos e operários em geral. Também é protetor das moças casadas e dos sem-teto, além de santo dos emigrantes. A celebração de *San Giuseppe* coincide com o fim do inverno e início da primavera, sobretudo na Itália rural, como um rito de purificação. Na ocasião, levam-se os restos da colheita para a praça da cidade, formando-se pilhas que serão queimadas. O rito da fogueira é acompanhado da preparação de bolinhos fritos em azeite quente (*frittelle*). Pelo povo romano, segundo a tradição, depois da fuga do Egito, o santo começou a vender os doces fritos e ficou afetuosamente apelidado de *San Giuseppe Frittellaro*. Em Roma, até a década de 1950, era tradição a preparação dos *frittelle*, principalmente no quarteirão *Trionfale* junto a Basílica de *San Giuseppe*, onde se juntavam muitas pessoas ao redor dos caldeirões cheios de azeite extra virgem para fritar o doce. As festividades são cheias de muita alegria e entusiasmo e é formada uma solene procissão, na qual se cantam o verso popular:

San Giuseppe frittellaro
tanto bõno e tanto caro
tu che sei così potente
d'aiuta' la pòra gente
tutti pieni de speranza
te spedìmo quest'istanza⁹³

No filme, uma música tipicamente popular toca as pessoas caminham alegres, são crianças, senhoras, mocinhas e rapazes, que comem, conversam e divertem-se. Todos estão arrumados para festa com vestimentas especiais. Mário compra um doce e sai comendo alegremente. Um vendedor toca uma harmônica, como uma música folclórica, o sonhador aproxima-se. É mais um exemplo da arte, no caso, a arte popular, que preenche o longa-metragem de Visconti. Não está inserido por acaso, mas distingue um momento próprio da Itália dos anos 1950, ademais de referir-se a uma passagem de estação do ano, do inverno para a primavera, quando a festa ocorre.

Influências de muitas artes, que na tradução do conto, que possui também uma multiplicidade de vozes, foram necessárias na construção deste filme plural. Teatro, ópera, artes plásticas, dança, arte popular, cinema, música e literatura, ilustram o projeto pontuado em toda filmografia do diretor de um espetáculo múltiplo.

⁹³ <http://civesromanussum.blogspot.com/2007/03/1e-feste-romane-san-giuseppe.html> - acessado em julho de 2008

5. AMANHECER

A tradução cinematográfica de *Noites Brancas*, de Luchino Visconti, é a criação de uma nova obra artística que dialoga com o conto homônimo que o inspirou. No caminho trilhado do conto ao roteiro e do roteiro ao filme, elementos simbólicos, estéticos, narrativos, próprios de cada expressão são recriados, reestruturados, condensados, simbolizados de diversas formas. Trata-se de uma leitura livre do conto russo ambientado no século XIX, transposto para a Itália dos anos de 1950, em que muitos elementos são modificados, sem alterar a essência do original literário, uma história singela que traz toda densidade de personagens que amam e sofrem profundamente.

Ao traduzir uma palavra ou uma expressão de uma língua a outra, precisamos buscar não uma correspondência exata, literal, que exprima o sentido da palavra ao pé da letra. É necessário muitas vezes transgredir, subverter, modificar o texto, para que a essência não se perca. Da mesma forma, e por esse motivo, optamos pelo termo “tradução” para designar a transposição do texto literário para o texto cinematográfico. Fato que ocorre como um processo entre os meios, numa busca pelos sentidos, figuras, significados, sensações, sentimentos, abstrações. Um processo de criação de uma nova estrutura a partir de inúmeras intercessões entre as artes que se influenciam. Nesse caminho, a obra literária e o roteiro são escrituras que se desdobram em imagens e sons. O roteiro seria o instrumento que se estabelece na fronteira da transmutação, entre as dobras de uma estrutura (o conto) que se transformam em outras (o roteiro, o filme). É a partir da leitura de cada dobra que se construiu a rica e subjetiva rede de traduções no percurso que vai do conto literário ao roteiro filmado.

Noites Brancas é uma leitura livre de Visconti do conto de Dostoievski, na qual são modificados muitos elementos do primeiro texto. Quatro noites passam a ser três. O país é outro; outra, a cidade, outros, os personagens, solitários nas noites urbanas. O final que parecia triste, na tradução passa a ter uma ponta de felicidade, de realização para a moça, personagem que ganha destaque com os longos planos viscontianos. Novas cenas são criadas: o bar dançante, a neve que enfeita a cidade, a chuva forte, a carta rasgada. Uma leitura livre e fantasiosa. Do romantismo ao decadentismo, do falso e verdadeiro, das memórias aos desejos, é nessa busca pelos sentidos que tentamos

desvendar as soluções deste processo de tradução e apresentamos mais uma leitura possível. O filme conta a história do solitário Mario, que conhece a ingênua Natalia em Livorno, numa noite de inverno. A moça chora à espera de seu grande amor que a deixou faz um ano. Nas noites seguintes, Mario apaixonou-se por Natalia, mas ao final o inquilino retorna e, novamente solitário, o sonhador caminha sozinho pela cidade.

No primeiro capítulo, *Anoitecer: o olhar viscontiano*, adentramos na obra do cineasta, mais especificamente na realização de *Noites Brancas*. Sua história foi contada e os personagens apresentados, em linhas gerais. Discutimos as críticas da época do lançamento, quando visto como um “filme menor”. Foi possível visualizar todo o percurso do diretor, de seu primeiro ao seu último filme, neles percebendo a construção de uma estética própria. Por fim, apresentamos as principais abordagens do filme e de seu autor pela crítica, que o situava abaixo de seus colegas Federico Fellini e Michelangelo Antonioni.

O capítulo *Primeira noite: O sujeito sonhador* centra-se na elaboração do personagem do sujeito sonhador, seja na perspectiva do romantismo, seja na sua tradução para o decadentismo viscontiano. Características de um personagem complexo, que de forma subjetiva percebe e vive o mundo ao seu redor. Várias figuras simbólicas são analisadas a partir de conceitos de Roland Barthes aplicados ao discurso do sonhador do filme: a morte, a solidão, as nuvens, o encontro, o choro, a ausência, a espera, a lembrança, a literatura do enamorado, a carta, o despertar, a cena, dentre outras, buscando sentido nos fragmentos da transposição da literatura para o cinema. Conclui-se que o discurso do sujeito amoroso localiza-se à margem da sociedade.

Em *Segunda noite: No tempo-espaço cinematográfico*, revelou-se como a memória e os sonhos do protagonista do texto literário foram transpostos na construção do tempo e espaço fílmicos. Metaforizado por um globo de neve, a Livorno reconstruída em estúdio denota a tensão entre a dimensão temporal e a construção espacial, que evidenciam uma ambigüidade do sujeito, propagando o movimento circular da narrativa.

A multiplicidade de artes e vozes foi observada no capítulo *Terceira noite: várias artes e muitas vozes*, no qual procuramos elucidar como as diversas artes interagem na obra de Visconti para a confecção de uma obra rica e plural. A literatura, a

ópera, a dança, a pintura convergem na película para ressaltar o teor do olhar do diretor sobre o mundo, buscando uma expressão artística multidimensional.

Relendo *Noites Brancas* foi possível desmembrar os processos operados pelo cineasta na adaptação do conto de Dostoievski, destacando, entre as infinitas possibilidades da transposição de um texto literário para um texto cinematográfico, as escolhas privilegiadas pelo diretor. Percebemos, nessas escolhas, a genialidade de sua tradução do texto original. Sem pretender esgotar os sentidos do filme, cujas leituras são também infinitas, esperamos ter transmitido, com a leitura aqui proposta, nosso encantamento diante da obra viscontiana.

6. FICHA TÉCNICA DE *NOITES BRANCAS*

Título original: Le notti bianche

Ano: 1957

Duração: 107 minutos

Origem: Itália, França

Língua: Italiana

Cor: Preto e Branco

Som: Mono

Locações: Estúdios da Cinecittà (Roma – Itália)

Companhia produtoras: Rank Film, Cinematografica Associati (CI.AS.), Vides Cinematografica (Franco Cristaldi -Vides)

Direção: Luchino Visconti

Conto: Fiódor Dostoievski

Roteiro: Suso Cecchi d'Amico, Luchino Visconti

Elenco:

Maria Schell.....Natalia

Marcello Mastroianni.....Mario

Jean Marais.....Inquilino

Dirk Sanders.....Dançarino

Clara Calamai.....Prostituta

Produção: Franco Cristaldi

Música original: Nino Rota

Fotografia: Giuseppe Rotunno

Montagem: Mario Serandrei

Direção de arte: Mario Chiari

Cenografia: Enzo Eusepi

Figurino: Piero Tosi

Maquiagem: Alberto De Rossi (Maquiagem), Renata Magnanti (Cabelo)

Produção executiva: Guglielmo Colonna, Pietro Notarianni

Departamento de direção: Rinaldo Ricci (Primeiro Assistente), Nando Cicero (Segundo Assistente), Albino Cocco (Segundo Assistente), Gabriele Palmieri (Continuista), Vanda Tuzzi (Continuista)

Departamento de arte: Mario Garbuglia, Italo Tomassi

Departamento de som: Oscar Di Santo (Técnico de Som), Vittorio Trentino (Técnico de Som)

Câmara e departamento de elétrica: Silvano Ippoliti (Operador de Câmara), Paul Ronald (Fotógrafo Still)

Departamento de música: Franco Ferrara (Diretor Musical), The Roland Shaw Orchestra (Performances Musicais)

Coreografia: Dirk Sanders (Coreógrafo)

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BARBARO, Umberto. *Elementos de estética cinematográfica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. *Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas*. Petrópolis: Vozes, 1971.
- BARTHES, Roland. *Elementos de Semiologia*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BARTHES, Roland. *Inéditos, vol. 3: imagem e moda*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BARTHES, Roland. *O grão da voz: entrevistas 1962-1980; tradução Mário Laranjeira*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland; NOVAES, Léa Porto de Abreu. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BARTHES, Roland; PASCOAL, Isabel. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Ed. 70, 1984.
- BAZIN, André. *O cinema: ensaios; tradução: Eloisa de Araujo Ribeiro*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BERGSON, Henri; MONTEIRO, Adolfo Casais. *A evolução criadora*. Rio de Janeiro: Opera Mundi, 1971.
- BERGSON, Henri; NEVES, Paulo. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: a imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 2: A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DEMONSABLON, Philippe. *Les Nuits blanches*. Cahiers du cinéma, número 84, 1958.

- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Noites Brancas e outras histórias*. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- ECO, Umberto. *A definição da arte*. São Paulo: 1986.
- ECO, Umberto. *A estrutura ausente: introdução a pesquisa semiológica*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva, 1977
- ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: 1989.
- ECO, Umberto; AGUIAR, Eliana. *Sobre a literatura*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- ECO, Umberto; CANCIAN, Attilio. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- EISNER, LOTTE H; INSTITUTO GOETHE. *A tela demoníaca: as influências de Max Reinhardt e do expressionismo*. São Paulo: Paz e Terra: Instituto Goethe, 2002.
- FABRIS, Mariarosaria. *O neo-realismo cinematográfico italiano : uma leitura*. São Paulo : EDUSP ; FAPESP, 1996.
- FARIA, Flora de Paoli. *Entre a literatura e o cinema: vigília viscontiana*. Alea. Revista de Estudos Neolatinos, Rio de Janeiro, 1999, No 1.
- FRANÇA, Júnia Lessa. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. Infidelidade de Visconti. In: *Crítica no suplemento literário*. Volume 1. Rio de Janeiro: Paz e Terra Embrasilme, 1981.
- LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne. *Luchino Visconti*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1997.
- MICCICHÉ, Lino. *Luchino Visconti: un profilo critico*. Venezia: Tascabili Marsilio, 2006.
- PORRU, Mauro. *D'Annunzio/ Visconti: tensão e ritmo em L'innocente*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.
- PORRU, Mauro. *Luchino Visconti: o intérprete do estetismo decadente*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.
- RADIGALES, Jaume. *Luchino Visconti: Muerte en Venecia*. Barcelona: Paidós, 2001.
- RENZI, Renzo. *Le notti bianche di Luchino Visconti*. Bologna: Cappelli, 1957.
- RENZI, Renzo. *Visconti segreto*. Laterza, Bari 1994. Trechos disponíveis em: www.luchinvisconti.net

- ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1985.
- ROMER, ERIC. *Les nuits blanches*. Cahiers du cinema, N°75. Outubro de 1957.
- SADOUL, Georges. *Historia del cine mundial: desde los orígenes*. Madrid: siglo XXI Editores, 2007.
- SALLES, Francisco Luiz de Almeida. *Cinema e Verdade*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
- SCHIFANO, Laurence. *Luchino Visconti: o fogo da paixão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- VALENTINETTI, Cláudio M. *Luchino Visconti: Um diretor de outro mundo*. Brasília: M. Farani, 2006.
- VIANNA, Antonio Moniz; CASTRO, Ruy. Rocco e seus irmãos. In: *Um filme por dia: crítica de choque (1496-73)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- VISCONTI, Luchino. *Ângelo*. Rio de Janeiro, Editora 34, 1993.
- VISCONTI, Luchino. *Cinema antropomórfico di Luchino Visconti*. Cinema, número 173-174, setembro, outubro 1943. Disponível em: www.luchinvisconti.net
- VISCONTI, Luchino. *Hermosas estrellas de la osa*. Barcelona: Ayma, 1968.
- VISCONTI, Luchino. *Noites Brancas (Le Notti Bianche)*. Itália/França, 1957. DVD Coleção Versátil.
- VISCONTI, Luchino. *Os deuses malditos*. Ed. ilustrada. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- VISCONTI, Luchino. *Rocco e seus irmãos*; tradução de Nôenio Spinola. Bologna: Cappelli, 1967.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico : a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- XAVIER, ISMAIL; EMBRAFILME. *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, EMBRAFILME, 2003.

Sites de pesquisa

Banco de dados: Internet Movie Database - www.imdb.com

Luchino Visconti - <http://www.luchinvisconti.net>

Revista de cinema brasileira - www.contracampo.com.br

Revista de cinema francesa - www.cahiersducinema.com

Dicionário Houaiss – www.houaiss.uol.com.br

Blog: <http://civesromanussum.blogspot.com/2007/03/le-feste-romane-san-giuseppe.html> - acessado em julho de 2008

8. ANEXO 1: TRADUÇÃO DAS CITAÇÕES EM LÍNGUA ESTRANGEIRA

SADOUL, Georges. *Historia del cine mundial: desde los orígenes*. Madrid: siglo XXI Editores, 2007. p.303

*Paralelamente a las tendencias caligráfica y documental se desarrolló la corriente bautizada en 1942 de 'neorrealismo' por Umberto Barbaro. Sus teorías habían sido elaboradas por los colaboradores antifascistas de la revista Cinema. Giuseppe de Santis, el más combativo de aquellos críticos, reivindicaba, en relación clandestina con la Resistencia, la creación de un cine italiano realista, popular, nacional. Luchino Visconti tuvo por ayudante a de Santis en *Ossessione*, libremente inspirada por *El cartero siempre llama dos veces*, de James Cain. La censura le había prohibido adaptar al gran novelista verista Verga. Visconti había sido formado por Jean Renoir. En *Ossessione*, *camisas negras* y *teléfonos blancos* fueron expulsados de las pantallas por la realidad de Italia, sus calles, sus muchedumbres populares, sus fiestas, sus dramas, su vida cotidiana. Aparecía un nuevo estilo que repetía pero superaba los logros franceses de antes de la guerra. Fundada sobre una supresión criminal, la acción no contenía incidencias sociales directas, pero su no conformismo le valió ser prohibida después de algunas representaciones. Lo que impidió que la primera obra maestra neorrealista ejerciese un influjo determinante sobre el cine italiano.*

Paralelamente às tendências caligráficas e documentais, desenvolveu-se a corrente batizada, em 1942, de neo-realismo, por Umberto Bárbaro. Suas teorias tinham sido elaboradas por los colaboradores antifascistas da revista *Cinema*. Giuseppe de Santis, o mais combativo dentre tais críticos, reivindicava, em relação clandestina com a Resistência, a criação de um cinema italiano realista, popular e nacional. Luchino Visconti, teve de Santis como assistente, em *Obsessão*, livremente inspirado em *O carteiro sempre chama duas vezes*, de James Cain. A censura tinha proibido adaptar o grande romancista verista Verga. Visconti tinha sido formado por Jean Renoir. Em *Obsessão*, *camisas negras* e *telefones brancos* foram expulsos das telas pela realidade italiana, suas ruas, suas multidões, suas festas, seus dramas, sua vida cotidiana. Aparecia um novo estilo que se repetia, mas superava as conquistas francesas antes da guerra. Fundada sobre uma supressão criminal, a ação não continha incidências sociais diretas, mas seu conformismo foi capaz de proibi-la depois de algumas apresentações. Fato que impediu que a primeira obra mestra neo-realista exercesse uma influencia direta sobre o cinema italiano.

RENZI, Renzo. *Visconti segreto*. Laterza, Bari 1994. Trechos disponíveis em: www.luchinovisconti.net

Il quartiere della città, che doveva essere Livorno, ricostruito in interno, è ancora là, nella memoria, al teatro 5 di Cinecittà, col canale, le acque bituminose, le muffe cresciute sulle pietre vere, come una zona emersa dall'alluvione, che ormai marcisce nell'ombra. Per entrarci, quando Visconti girava, bisognava non soltanto mettersi il paltò perché l'umidità era tanta, ma anche superare uno sbarramento pressoché invincibile. Il regista, infatti, aveva imposto una disciplina di ferro, utile a creare quiete, puntualità, raccoglimento.

O bairro da cidade, que deveria ser Livorno, reconstruído por dentro, é ainda lá, na memória, no teatro 5 de Cinecittà, com o canal, as águas oleosas, o mofo crescido sobre as pedras verdadeiras, como uma zona submersa por uma inundação, que agora apodrece na sombra. Para entrar ali, quando Visconti filmava, era necessário não somente vestir o sobretudo, por causa da umidade excessiva, mas também superar um impedimento quase invencível. O diretor, de fato, tinha imposto uma disciplina de ferro, útil para criar tranquilidade, pontualidade, recolhimento.

MICCICHÉ, Lino. *Luchino Visconti: un profilo critico*. Venezia: Tascabili Marsilio, 2006. p.35

Le notti bianche non solo non sogna – come parve a taluno – una linea involutiva passivamente adeguata al 'ripiegamento' generalizzato di tutto il cinema italiano di quella stagione critica, ma presenta più di un motivo d'interesse. E – anche al di là della raffinata eleganza della scrittura filmica, delle superbe scenografie che vedono costruiti in interni anche i (falsi) esterni, dell'eccellente fotografia dove spesso il regista ha chiesto al reparto fotografico una vera e propria sceneggiatura della luce, dell'ottimo livello delle due interpretazioni principali (Maria Schell e Marcello Mastroianni) e di alcune sequenze girate (e musicate) in modo affascinante e di grande suggestione ritmica come quella, assai lunga e raccontata in due o tre tempi, dell'ballo – è solo fino a un certo punto un film minore.

Le notti Bianche não apenas não sonha – como pode parecer – uma linha involutiva passivamente adequada à retirada generalizada de todo o cinema italiano daquela temporada crítica, mas apresenta mais de um motivo de interesse. E – além da refinada elegância da escritura filmica, da maravilhosa cenografia que foi construída em *interni* e também os falsos

esterni, da excelente fotografia em que muitas vezes o diretor pediu ao diretor de fotografia um verdadeiro *roteiro* da luz, do ótimo nível das duas interpretações principais (Maria Schell e Marcello Mastroianni) e de algumas seqüências filmadas (e musicadas) de modo fascinante e de grande sugestão rítmica, como aquela, um pouco longa e recontada em dois ou três tempos, da dança – é só até certo ponto um filme menor.

LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne. *Luchino Visconti*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1997. p.9

Noches Blancas, obra tan deliberadamente desenvuelta y tan sutilmente desencantada, suscitó cierta perplejidad. Fue considerada unas veces como un error de trayectoria, otras como el producto de un conjunto de decisiones económicas (*Senso* fue un film demasiado caro y era necesario realizar otro de menor presupuesto). Esas limitaciones lo explicaban todo. Pero eran nefastas para comprender una creación decididamente viscontiana que, muy al contrario, todo el mundo se complació en alabar y reconocer en *Rocco* y sus hermanos.

Noites Brancas obra tão deliberadamente desenvolta e tão sutilmente desencantada, suscitou certa perplexidade. Foi considerada algumas vezes como um erro de trajetória, outras como um produto de um conjunto de decisões econômicas. (*Senso* foi um filme muito caro e era necessário realizar outro com orçamento mais baixo). Essas limitações explicavam tudo. Mas eram nefastas para compreender uma criação decididamente viscontiana, que muito ao contrário, o mundo tudo se satisfiz em louvar e reconhecer *Rocco e seus irmãos*.

ROMER, ERIC. *Les nuits blanches*. Cahiers du cinema, N°75. Outubro de 1957.

Peut-être convient-il de considérer cette adaptation comme un concerto joué par un virtuose sur un instrument autre que celui pour lequel il fut primitivement écrit. Et ce film, de fait, comporte une très longue 'cadence' dans laquelle Visconti entoure le thème initial de telles enjolivures, qu'il fait apparaitre des motifs nouveaux, el qui lui sont tout personnels.

Talvez seja conveniente considerar essa adaptação como um concerto tocado por um músico virtuoso com um instrumento outro que aquele para o qual foi previamente escrito. E este filme, de fato, comporta uma cadência muito longa na qual Visconti envolve o tema inicial de tamanhos ornamentos, que ele faz aparecer novos motivos, e que lhe são pessoais.

RENZI, Renzo. *Le notti bianche di Luchino Visconti*. Bologna: Cappelli, 1957. p.73

Il titolo si ispira a quelle notti d'estate – che, a Pietroburgo, chiamavano appunto 'le notti bianche' – in cui il sole, tramontando molto tardi, verso le nove di sera, e sorgendo prestissimo, lascia un'atmosfera incantata, un suggestivo chiarore di aurora boreale. Un ambiente adatto, come si vede, per preparare l'apparizione e il drama del protagonista, un sognatore. La situazione di tale protagonista ha anche un carattere autobiografico. Riflette il periodo in cui l'autore, assieme al fratello, leggeva moltissimo giorno e notte, dedicandosi insaziabilmente ad ogni sorta di libri: e perdendo, insieme, ogni contatto con la realtà. Una vita che diventava sogno, vizio, malattia della mente e che annullava ogni rapporto con gli altri. Un intellettuale povero, ai margini della società, operoso di un'operosità senza senso, immerso nel giro vuoto dei suoi paradisi artificiali.

O título foi inspirado naquelas noites de verão – que, em São Petersburgo, eram chamadas exatamente de “noites brancas” – quando o sol se põe muito tarde, por volta das nove da noite, e surge muito cedo, o que provoca uma atmosfera encantada, um sugestivo clarão de aurora boreal. Um ambiente adaptado, como se vê, para preparar a aparição e o drama do protagonista, um sonhador. A situação de tal protagonista tem também um caráter autobiográfico. Reflete o período no qual o autor, juntamente com seu irmão, lia muito dia e noite, dedicando-se insaciavelmente a todos os tipos de livros e, perdendo, juntos, qualquer contato com a realidade. Uma vida que virava sonho, vício, doença mental, e que anulava qualquer contato com os outros. Um intelectual pobre, nas margens da sociedade, atarefado com uma tarefa sem sentido, imerso no círculo vazio dos seus paraísos artificiais.

RENZI, Renzo. *Le notti bianche di Luchino Visconti*. Bologna: Cappelli, 1957. p.86

Il giovanotto si stringe nelle spalle, sbuffa, rimane un momento incerto guardando verso la strada illuminata della città. È evidente che egli è incerto se prolungare la sua serata o dirigersi verso casa. Fa qualche passo nella strada, dove le insegne al néon rimangono illuminate. Da un cinematografo poco lontano – esce il pubblico, non numeroso, dell'ultimo spettacolo. Di nuovo stringendosi nelle spalle il giovanotto si decide. Torna sui suoi passi e si avvia di buon passo verso la sua abitazione. Sbocca ora in uno spiazzo largo e deserto. Oltre lo spiazzo si scorge l'antico quartiere traversato da lunghi e bassi canali di acque morte collegati direttamente com il porto. C'è pochissima luce: le case dalle alte facciate squallide sembrano desabitate.

O juvenzinho encolhe os ombros, bufa, permanece um momento em dúvida observando a estrada iluminada da cidade. É evidente que ele não sabe se prolonga a noite ou se vai para casa. Dá alguns passos na estrada, onde as bandeiras em neon permanecem iluminadas. De um cinema um pouco distante – sai o público, não numeroso, do último espetáculo. De novo encolhendo os ombros, o juvenzinho se decide. Se vira sobre seus próprios passos e se dirige de boa vontade a sua casa. Sai agora em um espaço largo e deserto. Além desse espaço se avista o antigo quarteirão atravessado de longos e baixos canais de águas mortas ligados diretamente ao porto. Há pouca luz: as casas das altas fachadas pálidas parecem desabitadas.

RENZI, Renzo. *Le notti bianche di Luchino Visconti*. Bologna: Cappelli, 1957. p.228

Questi effetti intervengono, nel film, soprattutto nei momenti di solitudine di Mario. Essi sono importanti perché creano un fondo di realtà in un certo clima fantastico. Dove ci sono zone di silenzio, non si mette il silenzio della pellicola zero, cioè il nulla, ma un silenzio di teatro, cioè com un fondo d'eco.

Estes efeitos intervêm no filme sobretudo nos momentos de solidão de Mário. Eles são importantes porque criam um fundo de realidade em um certo clima fantástico. Aonde existem zonas de silêncio, não se coloca o silêncio do filme zero, nulo, mas um silêncio de teatro, ou seja, com um fundo de eco.

RENZI, Renzo. *Le notti bianche di Luchino Visconti*. Bologna: Cappelli, 1957. p.124

... abbiamo tutti creato nella fantasia interi romanzi. Il raccoglimento e la pigrizia accarezzano l'immagine, e... l'immaginazione bolle... come l'acqua in una caffettiera. Non si desidera più nulla, perché allora siamo noi gli artefici della nostra vita, ce la creiamo secondo il nostro capriccio.

...todos nós criamos na fantasia romances inteiros. O recolhimento e a preguiça acariciam as imagens e... a imaginação ferve... como a água em uma cafeteira. Não se deseja mais nada, porque agora somos nós os artífices da nossa vida, nós a criamos de acordo com o nosso próprio capricho.

RENZI, Renzo. *Le notti bianche di Luchino Visconti*. Bologna: Cappelli, 1957. p.142

Nel quartiere Venezia di Livorno furono trovati alcuni contrasti e alcune atmosfere adatte allo svolgimento della storia. Questo materiale servì come punto di partenza, come inizio. Non è il caso, perciò, di parlare di una ricostruzione vera e propria, pura vando le scene conservato alcuni elementi di carattere generale, come il porto, i canali, le mura di una fortificazione rinascimentale, o certe pavimentazioni; pur essendo stati utilizzati alcuni caratteri (una certa architettura appartenente al cosiddetto período del 'regionalismo fascista') rintracciabili in molte città italiane. Soprattutto quel modo lento di inserirsi delle 'nuove' costruzioni accanto alle altre più 'anziane', tipiche di quasi tutte le nostre città.

No quarteirão Venezia de Livorno foram encontrados alguns contrastes e algumas atmosferas adequadas ao desenvolvimento da história. Este material serve como ponto de partida, como início. Não é o caso, por causa disso, de falar de uma reconstrução verdadeira, ou mesmo de ver conservado nas cenas alguns elementos de caráter geral, como o porto, os canais, as paredes de uma fortificação renascentista ou certas pavimentações. Mesmo sendo utilizados alguns caracteres (uma certa arquitetura pertencente ao considerado período do "regionalismo fascista") encontrados em muitas cidades italianas. Sobretudo naquele modo lento de se inserir as "novas" construções ao lado das outras mais "anciãs", típicas de quase todas as nossas cidades.

RENZI, Renzo. *Le notti bianche di Luchino Visconti*. Bologna: Cappelli, 1957. p.158

Riservammo invece una normale supersensibile alle riprese di tutta la parte dei ricordi di Natalia, in cui ogni cosa doveva essere più lúcida, più brillante: in una parola, più bella. Si otteneva così, un ulteriore stacco tra realtà e ricordo, essendovi nel ricordo maggiore pulizia e limpidezza dell'immagine.

Reservamos, ao contrário, uma normal supersensível às tomadas de parte das recordações de Natália, nas quais todas as coisas deveriam estar mais lúcidas, mais brilhantes: em uma palavras, mais belas. Se obtinha, assim, um destaque ulterior entre realidade e recordação, ficando, na recordação, uma maior limpeza e nitidez da imagem.

RENZI, Renzo. *Le notti bianche di Luchino Visconti*. Bologna: Cappelli, 1957. p. 219

Visconti – dice Serandrei – parte da una concezione unitaria della scena, che è sviluppata all'interno della scena stessa. In altre parole, il montaggio è già fatto al momento delle riprese.

Il film ha una cadenza lentíssima, ch     quella di una fiaba. Se altrove si poteva parlare di opere di prosa, qui bisogna parlare di un clima poético, sulla struttura di una ballata: il protagonista inizia in solitudine, col cane, e finisce in solitudine, vivendo la sua storia nei quattro tempi scanditi dagli elementi atmosferici, la pioggia, la nebbia, il vento e la neve.

Visconti – diz Serandrei – parte de uma concep o unit ria da cena, que se desenvolve dentro da própria cena. Em outras palavras, a montagem já é feita no momento da tomada. O filme tem uma cadência lentíssima, que é aquela de uma f bula. Se em outro lugar se podia falar de obras em prosa, aqui   necessário falar de um clima poético, sobre a estrutura de uma balada: o protagonista começa sozinho, com o cachorro, e termina sozinho, vivendo a sua história nos quatro tempos varridos pelos elementos atmosféricos, a chuva, a n voa, o vento e a neve.

DEMONSABLON, Philippe. *Les Nuits blanches*. Cahiers du cinéma, n mero 84, 1958.

En d'autres termes la nouvelle laissait au metteur en scène une grande liberté, dont il d'autant mieux su profiter qu'il la cherchait sans dout: traitant assez hautainement les problèmes d'adaptation, Visconti du même coup nous dispense de nous y arrêter, comme s'en dispensaient aussi les amateurs de peinture qui pouvaient apprécier une façon neuve de traiter Vénus anadyom ne ou Saint Jérome au desert sans invoquer plagiat ni fidélité.

Em outros termos, a novela deixava ao diretor uma grande liberdade, da qual ele de tal modo soube aproveitar que a buscava indubitavelmente: tratando com consider vel desd m os problemas de adapta o, Visconti nos dispensa de nos ater a eles, como se dispensavam também os amadores de pintura que podiam apreciar uma nova maneira de tratar *V nus anadyom ne* ou *Saint J rome au desert* sem evocar plágio ou fidelidade.

MICCICHÉ, Lino. *Luchino Visconti: un profilo critico*. Venezia: Tascabili Marsilio, 2006. p. 86

Per quanto riguarda il primo film, a parte lo spostamento ambientale, da Pietroburgo a Livorno, che gi  implica una radicale diversit , diminuiscono le notti, viene ridotto il dilagante dialogismo del testo letterario, muta la figura del protagonista – che nello scrittore russo   un sognatore e qui  , per cos  dire, un antisognatore – viene accentuato il peso del personaggio femminile, sono introdotti elementi del tutto assenti dal testo di partenza (la prostituta, il ballo, la città in festa, l'opera lirica ecc.).

Em relação ao primeiro filme, ao lado da mudança de ambiente, de São Petersburgo a Livorno, o que já implica uma diversidade radical, as noites diminuem, o excessivo dialogismo do texto literário é reduzido, muda a figura do protagonista – que no escritor russo é um sonhador e que, por assim dizer, é um antisonhador – o peso do personagem feminino é acentuado, são introduzidos elementos que estavam ausentes do texto de partida (a prostituta, a dança, a cidade em festa, a ópera lírica etc).

MICCICHÉ, Lino. *Luchino Visconti: un profilo critico*. Venezia: Tascabili Marsilio, 2006. p. 34

Se non che, raddoppiando il personaggio di Mario il quello di Renato – e facendo del primo una sorta di automa il cui comportamento schizoide corrisponde a quello paranoide del mago e del secondo il vero, ‘vitalistico’ vincitore, che si libera al tempo stesso e di Mario e del mago, come i due volti della stessa medaglia – Visconti trasforma sostanzialmente il testo letterario: e la storia manniana di una liberazione diventa la storia viscontiana di una sconfitta.

Duplicando o personagem de Mário e aquele de Renato – e, fazendo do primeiro um tipo de robô, cujo comportamento esquizóide corresponde àquele paranóico do mago, e do segundo o verdadeiro, vitalício vencedor, que se liberta paralelamente a Mário e ao mago, como os dois lados de uma mesma moeda – Visconti transforma substancialmente o texto literário: e a história manniana de uma libertação se torna a história viscontiana de uma derrota.

RENZI, Renzo. *Le notti bianche di Luchino Visconti*. Bologna: Cappelli, 1957. p.141

Tuttavia il quartiere di Livorno, allucinato, tetro, suggestivo, non fu dimenticato. Infatti gli autori, gli scenografi ed il fotografo di scena Paul Ronald passarono una notte intera in quell’ambiente naturale a fotografare angoli, ponti, strade, case, per raccogliere un utile materiale di suggestione e di spunti. Quindi gli scenografi, Mario Chiari e Mario Garbuglia, si misero al lavoro, preparando planimetrie e bozzetti. Mario Chiari, che ha già collaborato parecchie volte con Visconti (anche nella messa in scena teatrale di ‘Delitto e castigo’) è ormai noto per l’eccellenza del suo lavoro.

No entanto, o bairro de Livorno, alucinado, fúnebre, sugestivo, não foi esquecido. De fato, os autores, os cenógrafos e o fotógrafo de cena Paul Ronald passaram uma noite inteira naquele

ambiente natural a fotografar ângulos, pontos, estradas, casas, para recolher um material útil de sugestões e de idéias. Então os cenógrafos, Mario Chiari e Mario Garbuglia, se lançaram ao trabalho, preparando planimentrias e esboços. Mario Chiari, que colaborou muitas vezes com Visconti (também na mise en scene teatral de *Crime e Castigo*), é bastante conhecido pela excelência de seu trabalho.

MICCICHÉ, Lino. *Luchino Visconti: un profilo critico*. Venezia: Tascabili Marsilio, 2006. p. 36 e 37

Il primo luogo esso introduce nel cinema italiano in genere alquanto desueto: el Kammerspiel, sul quale lo stesso Visconti ritornerà più tardi con Il lavoro, in parte con Vaghe stelle dell'Orsa e, successivamente, con Gruppo di famiglia in un interno (anche se in ognuno di questi casi la definizione di Kammerspiel non va intesa nel significato storico del termine, bensì unicamente di 'racconto di camera', la cui azione svolge tutta – come nella fattispecie delle 236 inquadrature de Le notti bianche.

Em primeiro lugar ele [*Noites Brancas*] introduz no cinema italiano um gênero um pouco incomum: o *Kammerspiel*, sobre o qual o mesmo Visconti retornará mais tarde com *Il Lavoro*, em parte com *Vaghe Stelle dell'Orsa* e, sucessivamente, com *Gruppo di famiglia in un interno* (mesmo que em cada um desses casos a definição de *Kammerspiel* não seja entendida de acordo com o significado histórico do termo, mas unicamente como 'conto a portas fechadas', onde toda a ação se desenvolve – como na fattispecie do 236º enquadramento de *Noites Brancas*).

LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne. *Luchino Visconti*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1997. p.133

Cada Rosina está constituida de una multitud de las Rosinas. A su vez, Visconti quiere que veamos sus propios personajes en toda su multiplicidad sugiriéndonos que podrían ser próximos a los de la ópera. Así la abuela canta las palabras que anticipan en Rosina su madurez o su decisión futura, mientras que los planos del rostro de Natalia muestran una juventud turbada por la presencia del inquilino. Así la abuela puede pasar por haber sido ella también una Rosina (de cierta manera, es lo que sugiere el relato de Dostoievski, cuando comenta que cantó en otro tiempo el papel). Y se ve que la relación abierta por la polifonía de las voces no es únicamente anticipación temporal o vuelta atrás. El personaje no tiene definición firme y total, constatación que vale también para Natália y Mário.

Cada Rosina está constituída de várias de Rosinas. Visconti quer que vejamos seus próprios personagens em toda sua multiplicidade, sugerindo que poderiam ser próximos ao da ópera. Assim, a avó canta as palavras que antecedem em Rosina, a sua maturidade o sua decisão futura, enquanto que os planos do rosto de Natália mostram uma juventude turbada pela presença do Inquilino. Assim, a avó pode ter sido também uma Rosina (de certa maneira, é o que sugere o relato de Dostoievski, quando comenta que cantou em outro tempo o papel) E se vê que a relação aberta pela polifonia de vozes não é somente uma antecipação temporal o volta atrás. O personagem não tem definição firme e total, constatação que vale também para Natália e Mário.

LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne. *Luchino Visconti*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1997. p.134, 135

En ese momento del flash-back, la voz en off de Natalia explica a Mario: “No habíamos pronunciado una palabra, pero para mí era como si nos hubiéramos dicho todo.” Podría suponerse que el dúo que se oye a través de Fígaro y Rosina evoca a la pareja formada por Mario e Natalia. Mario al presentarse en principio como alguien que quiere ayudar a la muchacha, encarna también una de las funciones de Fígaro. La yuxtaposición de la imagen y del sonido propone una combinación antitética: la más delicada efusión de ternura corresponde con el momento en que Fígaro comprende el desprecio que siente, denuncia la astucia de las mujeres, ¡pero también se burla de sí mismo, pues la imagen que tenía de sí mismo era la de alguien dispuesto a acudir en ayuda de esta desdichada joven perseguida por su tutor! De la misma forma, las risas de la sala saludan la malicia de Rosina acompañan la imagen de Natalia tiernamente abrazada y los ojos llenos de lágrimas.

Nesse momento do *flashback*, a voz em *off* de Natália explica a Mário: “Não pronunciamos uma palavra, mas, para mim, era como se tivéssemos dito tudo.” Pode-se supor que o duo que se ouve através de Fígaro e Rosina evoca ao casal formado por Mário e Natália. Mário ao se apresentar as princípio como alguém que quer ajudar a moça, encarna também uma das funções de Fígaro. A justaposição da imagem e do som propõe um combinação antitética: a mais delicada efusão de ternura corresponde com o momento em que Fígaro compreende o desprezo que sente, denuncia a astúcia das mulheres, mas também se burla de si mesmo, pois a imagem que teria de si mesmo era a de alguém disposto em ajudar a desfeita jovem perseguida por seu

tutor. Da mesma forma, as risadas da sala saúdam a malícia de Rosina, que acompanham a imagem de Natália ternamente abraçada com os olhos cheios de lágrimas.

9. ANEXO 2: FILMOGRAFIA DE LUCHINO VISCONTI

Colaborações

1936: Une partie de campagne

Direção: Jean Renoir

Roteiro: Jean Renoir; Guy de Maupassant (conto)

Elenco: Sylvia Bataille, Georges D'Arnoux, Jane Marken, André Gabriello, Jacques B.

Brunius, Paul Temps, Gabrielle Fontan, Jean Renoir

Figurino e Assistência de direção: Luchino Visconti

1940: La Tosca

Direção: Jean Renoir e Carl Koch.

Roteiro: Luchino Visconti, Jean Renoir e Carl Koch (Novela de Victorien Sardou)

Assistente direção: Luchino Visconti

Elenco: Império Argentina, Michel Simon, Rossano Brazzi, Massimo Girotti.

Direções

Documentários

1945: Giorni di gloria (Dias de Glória)

Direção: Giuseppe De Santis, Mario Serandrei, Marcello Pagliero, Luchino Visconti,
(seqüências do processo Caruso)

Produção: Fulvio Ricci

Música original: Costantino Ferri

Edição: Carlo Alberto Chiesa e Mario Serandrei

1951: Appunti su fatto di cronaca (Notas sobre um fato de crônica)

Direção: Luchino Visconti

Roteiro: Vasco Pratolini

Música: Franco Mannino

Produção: Marco Ferreri e Riccardo Ghione

1970: Alla ricerca di Tadzio (Procurando Tadzio)

Direção: Luchino Visconti.

Texto: Oreste Del Buono

Produção: RAI, pelo programa “Cinema 70”, de Alberto Luna.

Filmes

1943: Ossessione (Obsessão)

Argumento: de James M. Cain (romance “The Postman Always Rings Twice”)

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

Elenco: Clara Calamai (Giovanna Bragana), Massimo Girotti (Gino Costa), Dhia Cristiani (Anita), Elio Marcuzzo (O espanhol), Vittorio Duse (o policial), Michele Riccardini (Don Remigio), Juan de Landa (Giuseppe Bragana)

Produção: Libero Solaroli

Música original: Giuseppe Rosati

Fotografia: Domenico Scala, Aldo Tonti

Montagem: Mario Serandrei

Direção de arte: Gino Franzi

Figurino: Maria De Matteis

1948: La terra trema (A terra treme)

Argumento: Giovanni Verga (romance: “I Malavoglia”)

Roteiro: Antonio Pietrangeli e Luchino Visconti

Elenco: Antonio Arcidiacono (Ntoni), Giuseppe Arcidiacono (Cola), Nicola Castorino (Nicola), Rosa Catalano (Rosa), Rosa Costanzo (Nedda), Alfio Fichera (Michele), Carmela Fichera (A baronesa), Rosario Galvagno (Don Salvatore)

Produção: Salvo D’Angelo

Música original: Willy Ferrero

Fotografia: Aldo Graziati

Montagem: Mario Serandrei

1951: Bellissima (Belíssima)

Argumento: Cesare Zavattini

Roteiro: Suso Cecchi d'Amico, Francesco Rosi, Luchino Visconti

Elenco: Anna Magnani (Maddalena Cecconi), Walter Chiari (Alberto Annovazzi), Tina Apicella (Maria Cecconi), Gastone Renzelli (Spartaco Cecconi), Tecla Scarano (Tilde Spernanzoni), Alessandro Blasetti (ele mesmo), Mario Chiari (ele mesmo)

Produção: Salvo D'Angelo

Música original: Franco Mannino

Fotografia: Piero Portalupi, Paul Ronald

Montagem: Mario Serandrei

Figurino: Piero Tosi

1953: Siamo donne (episódio *Anna Magnani*) (Nós, as mulheres)

Argumento: Cesare Zavattini

Roteiro: Suso Cecchi d'Amico

Elenco: Anna Magnani (ela mesma)

Produção: Alfredo Guarini

Fotografia: Gabor Pogany

Música original: Alessandro Cicognini

Montagem: Mario Serandrei

1954: Senso (Sedução da carne)

Argumento: Camillo Boito (romance: *Senso*)

Roteiro: Suso Cecchi d'Amico, Luchino Visconti

Elenco: Alida Valli (Livia Serpieri), Farley Granger (Franz Mahler), Massimo Girotti (Roberto Ussoni), Heinz Moog (o conde Serpieri), Rina Morelli (Laura)

Fotografia: G. Aldo, Robert Krasker

Cenografia: Ottavio Scotti

Figurino: Marcel Escoffier e Piero Tosi

Montagem: Mario Serandrei

1957: Le notti bianche (Noites Brancas)

Argumento: Fiodor Dostoievski (conto: *Noites Brancas*)

Roteiro: Suso Cecchi d'Amico, Luchino Visconti

Elenco: Maria Schell (Natalia), Marcello Mastroianni (Mario), Jean Marais(Inquilino),

Dirk Sanders (Dançarino), Clara Calamai (Prostituta)

Produção: Franco Cristaldi

Música Original: Nino Rota

Fotografia: Giuseppe Rotunno

Montagem: Mario Serandrei

Direção de Arte: Mario Chiari

Figurino: Piero Tosi

1960: Rocco e i suoi Fratelli (Rocco e seus irmãos)

Argumento: Luchino Visconti, Vasco Pratolini, Suso Cecchi d'Amico

Roteiro: Luchino Visconti, Suso Cecchi d'Amico, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, Enrico Medioli.

Elenco: Alain Delon (Rocco Parondi), Renato Salvatori (Simone Parondi), Annie Girardot (Nadia), Katina Paxinou (Rosaria Parondi), Spiros Focás (Vincenzo Parondi), Max Cartier (Ciro Parondi), Corrado Pani (Ivo), Rocco Vidolazzi (Luca Parondi), Claudia Cardinale (Ginetta)

Produção: Goffredo Lombardo

Música original: Nino Rota

Fotografia: Giuseppe Rotunno

Montagem: Mario Serandrei

Cenografia: Mario Garbuglia

Figurino: Piero Tosi

1962: Il lavoro (episódio de Boccaccio 70) (O trabalho)

Argumento: Guy de Maupassant (conto: *Au bord du lit*)

Roteiro: Luchino Visconti, Suso Cecchi d'Amico

Elenco: Romy Schneider (Pupe), Tomas Milian (Ottavio), Romolo Valli (advogado)

Fotografia: Giuseppe Rotunno

Música original: Nino Rota

Cenografia: Mario Garbuglia

1963: Il gattopardo (O leopardo)

Argumento: Giuseppe Tomasi di Lampedusa (conto homônimo)

Roteiro: Suso Cecchi d'Amico, Pasquale Festa Campanile, Enrico Medioli, Massimo Franciosa, Luchino Visconti

Elenco: Burt Lancaster (Don Fabrizio Salina), Claudia Cardinale (Angelica Sedara), Alain Delon (Tancredi Falconeri), Paolo Stoppa (Don Calogero Sedara), Rina Morelli (Maria Stella Salina)

Produção: Goffredo Lombardo, Pietro Notarianni

Fotografia: Giuseppe Rotunno

Música original: Nino Rota

Montagem: Mario Serandrei

Cenografia: Mario Garbuglia

Figurino: Piero Tosi

1965: Vaghe stelle dell'orsa (Vagas estrelas da ursa)

Argumento e roteiro: Suso Cecchi d'Amico, Enrico Medioli, Luchino Visconti

Elenco: Claudia Cardinale (Sandra Dawson), Jean Sorel (Gianni Wald-Luzzati), Michael Craig (Andrew Dawson), Renzo Ricci (Antonio Gilardini)

Produção: Franco Cristaldi

Fotografia: Armando Nannuzzi

Montagem: Mario Serandrei

Cenografia: Mario Garbuglia

Figurino: Bice Brichetto

1967: La strega bruciata viva (episódio de As Bruxas) (A bruxa queimada viva)

Argumento e roteiro: Giuseppe Patroni, Cesare Zavattini

Elenco: Silvana Magnano (Gloria), Annie Girardot (Valéria), Francisco Rabal (marido de Valéria), Massimo Girotti (esportivo), Elsa Albani (amiga), Clara Calamai (ex-atriz)

Produção: Dino di Laurentiis

Fotografia: Giuseppe Rotunno
Cenografia: Mario Garbuglia, Piero Poletto
Música original: Piero Piccioni
Montagem: Mario Serandrei

1967: Lo straniero (O estrangeiro)

Argumento: Albert Camus (romance: O estrangeiro)
Roteiro: Suso Cecchi d'Amico, Georges Conchon, Emmanuel Roblès, Luchino Visconti
Elenco: Marcello Mastroianni (Arthur Meursault), Anna Karina (Marie Cardona)
Produção: Dino De Laurentiis
Música original: Piero Piccioni
Fotografia: Giuseppe Rotunno
Montagem: Ruggero Mastroianni
Cenografia: Mario Garbuglia
Figurino: Piero Tosi

1969: La caduta degli dei (Os deuses malditos)

Argumento e roteiro: Nicola Badalucco, Enrico Medioli, Luchino Visconti
Elenco: Dirk Bogarde (Frederick Bruckmann), Ingrid Thulin (Sophie Von Essenbeck), Helmut Griem (Aschenbach), Helmut Berger (Martin Von Essenbeck), Renaud Verley (Gunther Von Essenbeck), Umberto Orsini (Herbert Thallman)
Produção: Attilio D'Onofrio, Ever Haggiag, Alfred Levy, Pietro Notarianni
Música original: Maurice Jarre, Willy Kollo
Fotografia: Pasqualino De Santis, Armando Nannuzzi
Montagem: Ruggero Mastroianni
Direção de arte: Vincenzo Del Prato, Pasquale Romano
Figurino: Piero Tosi

1971: Morte a venezia (Morte em Veneza)

Argumento: Thomas Mann (romance: Morte em Veneza)
Roteiro: Luchino Visconti, Nicola Badalucco

Elenco: Dirk Bogarde(Gustav von Aschenbach), Mark Burns (Alfred), Björn Andrésen (Tadzio) Silvana Mangano (Mãe de Tadzio)

Produção: Robert Gordon Edwards, Mario Gallo, Luchino Visconti

Fotografia: Pasqualino De Santis

Montagem: Ruggero Mastroianni

Direção de arte: Ferdinando Scarfiotti

Figurino: Piero Tosi

1973: Ludwig (Ludwig)

Argumento e roteiro: Suso Cecchi d'Amico, Enrico Medioli, Luchino Visconti

Elenco: Helmut Berger (Ludwig), Trevor Howard (Richard Wagner), Silvana Mangano (Cosima Von Buelow), Sonia Petrovna (Sophie)

Produção: Robert Gordon Edwards, Dieter Geissler, Ugo Santalucia

Fotografia: Armando Nannuzzi

Montagem: Ruggero Mastroianni

Cenografia: Mario Chiari, Mario Scisci

Figurino: Piero Tosi

1974: Gruppo di famiglia in un interno (Violência e paixão)

Argumento: Enrico Medioli

Roteiro: Suso Cecchi d'Amico, Enrico Medioli, Luchino Visconti

Elenco: Burt Lancaster (professor), Helmut Berger (Huebel), Silvana Mangano (Marquesa Bianca Brumonti), Claudia Marsani (Lietta Brumonti)

Produção: Giovanni Bertolucci

Música original: Franco Mannino

Fotografia: Pasqualino De Santis

Montagem: Ruggero Mastroianni

Cenografia: Mario Garbuglia

Figurino: Piero Tosi

1976: L'innocente (O inocente)

Argumento: Gabriele D'Annunzio (romance: O inocente)

Roteiro: Suso Cecchi d'Amico, Enrico Medioli, Luchino Visconti

Elenco: Giancarlo Giannini (Tullio Hermil), Laura Antonelli (Giuliana Hermil), Jennifer O'Neill (Teresa Raffo), Rina Morelli (Mãe de Tullio), Massimo Girotti (Stefano Egano)

Produção: Giovanni Bertolucci, Lucio Trentini

Música original: Franco Mannino

Fotografia: Pasqualino De Santis

Montagem: Ruggero Mastroianni

Cenografia: Mario Garbuglia

Direção de arte: Luchino Visconti

Figurino: Piero Tosi