

RESUMO: Em Senso, para retratar a Itália na época de sua unificação, Luchino Visconti recorre a fontes pictóricas do período, sobretudo a obras dos macchiaioli. Delas retira não só notações cromáticas ou elementos iconográficos, como o próprio agenciamento espacial, linhas de forças e perspectivas.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema italiano. Luchino Visconti. *Senso*. Pintura italiana do século XIX. *Macchiaioli*. Unificação da Itália.

O cinema, logo após seu surgimento em 1895, estava em busca de uma identidade, ao mesmo tempo em que tentava igualar-se às outras artes. Obras literárias, teatrais e pictóricas foram as que mais contribuíram para que a chamada sétima arte adquirisse uma linguagem própria. Se romances, novelas, contos, poemas épicos e dramáticos inspiraram argumentos, roteiros e diálogos de muitos filmes, se do teatro o cinema tomou emprestada a noção de encenação, a pintura forneceu à nova arte figurativa uma série de soluções no que diz respeito a problemas de perspectiva, enquadramento, composição, iluminação e até mesmo interpretação, uma vez que muitas das poses das divas do cinema mudo (como Francesca Bertini, Lyda Borelli, Pina Menichelli, entre outras, só para ficarmos no campo

MARIAROSARIA
FABRIS

Relações
entre cinema
e pintura:
*Senso e os
macchiaioli*

Porto Arte, Porto Alegre, v. 5, n. 8, p. 25-31, nov. 1993.

da cinematografia italiana, que é a que nos interessa mais de perto no presente artigo) derivavam de obras pré-rafaelitas. Para exemplificar, citaremos algumas das fontes iconográficas do cinema italiano das décadas de 10 a 20, apontadas por Pier Marco De Santi [1987, p.18]: Piero della Francesca, Paolo Uccello e Leonardo da Vinci (para os enquadramentos); Mantegna, Tintoretto e Tiepolo (em relação à perspectiva); Giotto, Masaccio, Caravaggio e Alessandro Magnasco (na recriação de atmosferas dramáticas).

Se, durante o período do cinema mudo, os resultados nem sempre foram satisfatórios, porque, muitas vezes, as referências eram vagas, nos anos 30 e 40, a *mise-en-scène* dos filmes de ambientação histórica foi revista em base a uma vasta pesquisa das fontes iconográficas, sobretudo graças à presença do pintor florentino Gino Carlo Sensani no rol dos desenhistas e figurinistas, o que leva a cinematografia italiana a dar um salto qualitativo. Como lembra De Santi [1987, p.43], Sensani convidava os diretores a estudarem com ele o espírito das épocas focalizadas nos filmes e transformava os figurinos em elementos funcionais, pois deviam expressar também a psicologia das personagens.

Surgiram assim, no cinema italiano, filmes altamente intelectuais, de técnica apurada, que privilegiavam o elemento figurativo, quase sempre de inspiração literária e intencionalmente inatuais para poder se subtraírem ao controle da ideologia fascista, realizados com a colaboração de Sensani ou de sua discípula Maria De Matteis. Citaremos alguns exemplos: *Il cappello a tre punte*

(1935), *Una romantica avventura* (1940), *I promessi sposi* (1941), de Mario Camerini; *Cavalleria* (1936), de Goffredo Alessandrini; *Un'avventura di Salvador Rosa* (1940), *La corona di ferro e La cena delle beffe* (1941), de Alessandro Blasetti; *Addio giovinezza!* (1940), *Gelosia* (1943), *Il cappello da prete* (1944), de Ferdinando Maria Poggioli; *Piccolo mondo antico* (1941), *Malombra* (1942), de Mario Soldati; *Un colpo di pistola e Zazà* (1942), de Renato Castellani; *Via delle cinque lune e La bella addormentata* (1942), *La locandiera* (1944), de Luigi Chiarini; *Giacomo l'idealista* (1943), de Alberto Lattuada.

Os diretores dessas realizações formalistas de matriz realista, em geral de ambientação oitocentista, eram chamados calígrafos, isto é, belettristas e, em alguns casos, estavam em consonância com a ideologia da volta à ordem que, nos dizeres de Raffaele Monti [1979, p.10-11], visava ao restabelecimento de uma linguagem nacional herdada, através dos pintores do século XIX, daquela do *Trecento* e do *Quattrocento* florentinos. Eram obras que, em sua forma cinematográfica, correspondiam à prosa de arte na literatura, cujo fautor, o crítico Emilio Cecchi (que influenciou muitos diretores, entre os quais Luchino Visconti), era o grande defensor da aproximação do século XV aos *macchiaioli* nas artes figurativas. Inspirados na pintura francesa de cunho realista (Courbet, Escola de Barbizon), os *macchiaioli* buscavam traduzir o real através de um conjunto de manchas de cor e de claro-escuro. Para esse grupo de pintores, reunido em Florença a partir de meados do século passado, as cores

desempenhavam no quadro a função de luz e sombra, havendo uma relação entre os dois registros.

Enquanto isso, no cinema italiano, a partir de 1942 e, com mais força, depois da exibição e do sucesso internacional de *Roma città aperta* (*Roma, cidade aberta*, 1944-45), de Roberto Rossellini, ia se instaurando a visão neo-realista, que acreditava poder transcrever em sua plenitude a realidade assim como era, uma realidade feita de sentimentos e experiências comuns e reproduzida numa linguagem aparentemente despojada ao máximo. Isso não excluiu, no entanto, que se levasse adiante a realização de filmes de inspiração literária, como *Eugenia Grandet* (1946) e *Daniele Cortis* (1947), de Mario Soldati, alguns deles tendo como pano de fundo o *risorgimento*, isto é, aquele momento histórico da unificação da Itália, do qual a resistência e a luta de libertação da península das forças nazifascistas, durante a segunda guerra mundial, eram vistas como uma continuidade. Entre essas realizações estão: *Camicie rosse* (1952), de Goffredo Alessandrini, *La pattuglia sperduta* (1952), de Piero Nelli, *Il brigante di Tacca del Lupo* (*O bandoleiro da Cova do Lobo*, 1952), de Pietro Germi, e *Senso* (*Sedução da carne*, 1954), em que Luchino Visconti, inspirando-se livremente na novela homônima escrita por Camillo Boito em 1893, procurava ir

além dos limites culturais e artísticos do neo-realismo.

Do ponto de vista cultural, o filme valia-se da interpretação gramsciana na releitura do *Risorgimento*, visto que Visconti sem nenhuma ênfase retórica, ao contrário do que o cinema italiano, seguindo a história oficial, havia feito até então. A não-participação de camadas populares no processo de unificação do país explicitava-se em *Senso* na reconstrução da batalha de Custoza: os camponeses continuavam em sua faina, indiferentes ao deslocamento das tropas, que se preparavam para a luta.

Do ponto de vista artístico, o filme caracterizava-se pela integração da música em sua estrutura, desde um dos temas da *Sétima sinfonia*, de Anton Bruckner, até o

trecho de *Il trovatore*, de Giuseppe Verdi, com que começa, através do qual Visconti prestava sua segunda homenagem a Antonio Gramsci ao privilegiar o gênero melodramático que, segundo este, vinha substituir, de certa forma, na cultura italiana, a falta de uma literatura popular que se havia desenvolvido em outros países, principalmente na França.

O que mais chamava atenção nessa obra, do ponto de vista formal, era a refinada elegância figurativa na composição das personagens, na descrição dos ambientes e das paisagens, através da qual o diretor, graças à colaboração de discípulos diretos e indiretos de

*Os macchiaioli bus-
cavam traduzir o real
através de um conjunto
de manchas de cor e de
claro-escuro*

Sensani (Lila De Nobili, Marcel Escoffier, Piero Tosi), reatava com os códigos figurativos do século XIX.

A iconografia de origem vêneta-lombarda está na base das seqüências iniciais em Veneza, das tomadas internas na *villa* de Aldeno, na parte central do filme, e das cenas finais em Verona, nas quais podemos ainda detectar difusamente a influência de artistas estrangeiros como Feuerbach, Stevens e Durand. De Francesco Hayez, Visconti chega a citar explicitamente o quadro *Il bacio* (*O beijo*, 1859).

As fontes pictóricas mais significativas de *Senso*, no entanto, estão nos *macchiaioli*: Vito D'Ancona, Francesco Gioli, Giuseppe De Nittis, Giuseppe Abbati e, sobretudo, Silvestro Lega, Telemaco Signorini, Giovanni Fattori, isto é, aqueles artistas que não só almejavam como lutaram pela unidade nacional.

Os figurinos usados pela condessa Livia Serpieri e por Laura, sua governanta, no corte e, muitas vezes, nas cores, parecem inspirar-se em *La passeggiata in giardino* (*O passeio no jardim*) e *La visita allo studio* (*A visita ao ateliê*), de Silvestro Lega, ou em *Ritratto di signora* (*Retrato de mulher*, 1864), de Giuseppe Abbati e em *Nello studio* (*No ateliê*), de Vito D'Ancona, ou ainda, em *Due signore in un giardino di Castiglioncello* (*Dois mulheres num jardim de Castiglioncello*, 1864-65), de Giovanni Fattori; outros dois quadros de Lega cruzam-se na composição de Livia no jardim da *villa* de Aldeno: *Il canto dello stornello* (*O canto da modinha*, 1867), do qual são retirados a saia xadrez e a blusa branca da primeira

figura de pé, e *Il dopopranzo* (*Depois do almoço*, 1864-68), do qual é extraído o penteado da mulher de pé, à direita -, para a qual concorrem também *Signora in giardino* (*Mulher no jardim*, 1861-62), de D'Ancona (sombriinha e xale).

O branco ofuscante da estrada e dos muros das casas, a mancha vermelha da camisa do patriota em contraste com a calça e o colete marrom de Ussoni, primo da condessa, pouco antes da batalha, são notações cromáticas que o diretor pede emprestadas a Fattori, por exemplo, a *Barrocci in sosta* (*Carretas paradas*, 1872-73); o mesmo esquema de composição deste pintor em *Accampamento militare* (*Acampamento militar*) é retomado no filme para focalizar, com uma panorâmica em *plongée*, o campo italiano em Custoza; o enquadramento que Telemaco Signorini deu a seu quadro *Novembre* (*Novembro*, 1870) é o mesmo que Visconti dá à estrada e à verde paisagem quando Livia parte para Verona. Neste quadro, aliás, Signorini demonstrava seu interesse por De Nittis, uma vez que retomava o tema de *La traversata degli Appennini* (*A travessia dos Apeninos*, 1896), que também será usado no filme, na cena da estrada perto de Verona ao cair da noite.

Um dos quadros de Fattori de que Visconti mais retira elementos iconográficos é *Il campo italiano alla battaglia di Magenta* (*O campo italiano na batalha de Magenta*, 1861-62): os uniformes dos soldados, os hábitos das freiras, as carroças, a própria disposição das árvores na paisagem. Além disso, desta obra, como de outras do pintor, de tema militar ou não, aproveita o agenciamento espacial, as linhas de força, as

perspectivas, traduzindo com os meios próprios da câmara (panorâmica, *travelling*) aquela longa duração da visão que muitas de suas telas permitiam. É o caso de *Soldato di cavalleria* (*Soldado da cavalaria*), ou *Assalto alla Madonna della Scoperta* (*Ataque à Madonna della Scoperta*, 1868), ou *Mercato a San Gaudenzio* (*Mercado em São Gaudêncio*, 1886-87), por exemplo.

O diretor tinha de tal forma assimilado os ensinamentos de Fattori que chegou a desconhecer qualquer influência. Isso talvez se deva a dois fatores: em primeiro lugar, o conjunto de grandes e pequenas batalhas do pintor já fazia parte do patrimônio de imagens arquetípicas sobre o qual se assentava a comunicação visual instintiva do italiano médio da geração de Visconti, como ressalta Raffaele Monti [1979, p.24-25]; em segundo, em *Senso*, ele conseguia libertar-se da citação mais direta, presente em *La terra trema* (*A terra treme*, filmado em 1948, portanto em pleno momento neo-realista), em que a reprodução de obras de um Giovan Battista Ruoppolo, ou de um Ribera, ou de um Monrealese, o tinha levado a realizar tomadas mais estáticas.

No caso de *Senso*, se excluirmos *Il bacio*, ao qual já nos referimos, ou *La toilette del mattino* (*A toailete da manhã*, 1898), de Telemaco Signorini, do qual trataremos em seguida, em que a "reconstrução" é mais fiel, vemos que Visconti, sobretudo com relação a Fattori, abandona o detalhe preciso e adere muito mais a um léxico pictórico que lhe permite aproveitar as nuances tonais, a simplificação geométrica, a perspectiva, o jogo de

manchas e cores utilizado pelos *macchiaioli*.

A tela de Signorini, há pouco citada, entre as obras destes pintores é a que melhor permite analisar como o diretor aproveitava as qualidades espetaculares e dinâmico-visuais de um quadro, como lembra Monti [1979, p.44]. Em *La toilette del mattino*, a composição parece projetar-se em direção ao espectador, cujo olhar é atraído, pela posição da mulher sentada de costas, para o eixo da perspectiva e para a fonte de luz (perpendicular a este). A cena apresenta ainda um recorte específico que determina o fechamento do espaço, contido pelo rebaixamento do forro. No filme, Visconti reinterpreta muito bem o movimento que Signorini quis imprimir a esta tela, uma vez que, depois de um plano médio de Livia, faz avançar o nosso olhar, seguindo-a até a mesa no centro da composição, com um *travelling* para a frente e uma leve panorâmica para a esquerda. Ao repropor o mesmo percurso do olhar, mais do que citar, Visconti está reconstituindo uma estrutura visual.

Apresentados esses exemplos, percebemos que, na relação entre Visconti e os *macchiaioli*, ao invés de citação direta, devemos falar de inspiração, assimilação dos valores plásticos e pictóricos das obras.

Vemos ainda que, apesar de realizar uma obra espetacular, não perdeu de vista a lição de Sensani no que tange ao realismo, uma vez que, à diferença dos diretores de décadas anteriores, mais do que meramente citar telas famosas, procurou, através dos figurinos, dos cenários e também dos enquadramentos,

dos cortes, da iluminação, etc., reinterpretar iconograficamente a época retratada.

E se sua escolha recaiu sobretudo nos *macchiaioli* foi porque estes autores levaram adiante na pintura italiana a mesma operação empreendida por Alessandro Manzoni com relação à língua, ou seja, elaboraram uma linguagem nacional recuperando a pintura toscana do *Quattrocento*, assim como o escritor havia proposto uma língua unitária a partir do toscano antigo

[ARGAN, 1978, p.204 e 207; MONTI, 1979, p.25].

Se lembrarmos que o neo-realismo, movimento cinematográfico ao qual Visconti esteve ligado, considerado a primeira afirmação de um cinema nacional no segundo pós-guerra, também buscou estabelecer uma nova linguagem, entenderemos porque, apesar de se afastar desta estética que privilegiava o documentarismo, o diretor foi coerente na operação cultural que se propôs realizar nesse filme.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGAN, Giulio Carlo. *L'Arte moderna 1770/1970*. Firenze: Sansoni, 1978.
- DE SANTI, Pier Marco. *Cinema e pittura*. Firenze: Giunti, 1987.
- MONTI, Raffaele. *Les macchiaioli et le cinéma*. Paris: Éditions Vilo, 1979.