UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA
COMPARADA

ERNESTO JOSÉ DE CASTRO CANDIDO LOPES

**Tradição e revolução: análise de *La terra trema*,
de Luchino Visconti.**

(versão corrigida)

São Paulo
2015

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA
COMPARADA

**Tradição e revolução: análise de *La terra trema*,
de Luchino Visconti.**

Ernesto José de Castro Candido Lopes

Dissertação apresentada ao
Departamento de Teoria Literária e
Literatura Comparada da Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo, para a
obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Betina Bischof

(versão corrigida)

São Paulo

2015

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

L864t Lopes, Ernesto José de Castro Candido
Tradição e revolução: análise de La terra trema, de
Luchino Visconti / Ernesto José de Castro Candido
Lopes ; orientadora Betina Bischof. - São Paulo,
2015.
90 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Teoria Literária e Literatura
Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e
Literatura Comparada.

1. cinema. 2. Luchino Visconti. 3. La terra
trema. 4. neo-realismo. I. Bischof, Betina, orient.
II. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Nome: LOPES, Ernesto José de Castro Candido

Título: Tradição e revolução: análise de *La terra trema*, de Luchino Visconti

Dissertação de Mestrado do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, da Universidade de São Paulo, sob orientação da Prof.^a Dra. Betina Bischof.

Aprovado em:

Banca Examinadora:

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

À minha avó, Nice.

Agradecimentos

Aos meus pais, Daisy e Belmiro, pelo incentivo, pelo apoio incondicional e pelo carinho. Ao meu irmão Belmiro, por ter me encaminhado em direção ao pensamento crítico. À minha irmã Rita, pelo computador, pela paciência e pela companhia.

À minha orientadora, Betina Bischof, pelo incentivo, pelas conversas produtivas e pela paciência com que acompanhou meus percalços.

Aos professores Marcos Cesar Soares e Mariarosaria Fabris, pela leitura atenciosa e pelas importantes contribuições no exame de qualificação.

Aos professores do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, com que pude compartilhar ideias em cursos e seminários.

Ao professor Alex Calheiros, pelos cursos, pelas conversas esclarecedoras e pelos livros emprestados.

À professora Andrea Saad Hossne, minha primeira professora do DTLLC, quando ainda estava na graduação de Ciências Sociais.

Aos professores de literatura italiana do DLM (Pedro Ghirardi, Cecilia Casini, Roberta Barni, Adriana Iozzi e Mauricio Dias) que me aceitaram como aluno ouvinte em diversas disciplinas da graduação.

Aos funcionários da Biblioteca Florestan Fernandes e do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, por todo apoio.

Aos colegas e amigos da USP. À Thais Cavalcanti, à Paula Alves, e ao Maurício Reimberg, pela ajuda com as correções e as revisões, pelas conversas e pelo apoio.

Ao pessoal do *Sequências Brasileiras*, pela oportunidade de debate e formação ideias.

Ao professor André Singer, por ter me aceito no grupo de estudos que coordena.

À família Pinheiro de Oliveira, pelo respeito e pelo carinho.

À Fernanda, pelo companheirismo, pelo cuidado e pela amizade.

À Capes, pelo apoio financeiro à pesquisa.

RESUMO

Esta dissertação apresenta os resultados de uma análise do filme *La terra trema* (1947), dirigido pelo italiano Luchino Visconti. Considerando a feição política da obra, procuramos evidenciar o modo como Visconti articula temática e formalmente em seu filme as contradições históricas da Itália do pós-guerra. Para refletirmos a concepção de realismo na cinematografia de Visconti, analisamos alguns artigos que Visconti, Mario Alicata e Giuseppe De Santis publicaram na revista italiana *Cinema*, no início da década de 1940. Por meio desses artigos, apresentamos o empenho dos autores em retomar a narrativa de Giuseppe Verga para a criação de um novo cinema. Também apresentamos uma leitura do ensaio *Alguns temas da questão meridional* (1926), de Antonio Gramsci. Com essa leitura, indicaremos linhas de convergências entre pensamento do marxista sardo, e os problemas figurados pelo filme. Através do diálogo com a crítica italiana, e da análise de algumas cenas do filme, refletimos a forma como essa constelação de problemas se configurou no filme *La terra trema*.

Palavras-chave: cinema; Luchino Visconti; *La terra trema*; neorrealismo italiano.

Abstract

This dissertation presents the results of an analysis of *La Terra Trema* (1948), directed by Luchino Visconti. Considering the political particularity of the movie, we tried to underline how Visconti articulates in his films thematically and formally the historical contradictions of the post-war Italy. In order to speculate the idea of realism in Visconti's filmography, we analyze articles written by Visconti, Mario Alicata e Giuseppe de Santi published in the Italian magazine *Cinema*, in the early 1940s. Through these articles, we present the effort of the authors to resume Guiseppe Verga's narrative for the creation of a new cinema. We also present a reading of Antonio Gramsci's essay *Some Aspects of the Southern Question* (1926). With such a reading, we will indicate lines of convergence between Sardinian Marxist thought and the problems figured by the film. Through the dialogue with the Italian criticism, and the analyzes of some scenes from the movie, we speculate the form how this constellation of problems have been set in the film *La Terra Trema*.

Keywords: cinema; Luchino Visconti; *La terra trema*; Italian neorealism.

Sumário

Introdução	7
1. A Ida ao Povo	12
2. A Chegada ao <i>Mezzogiorno</i>	27
3. Paisagem, Trabalho, Conflito e História	57
Referências Bibliográficas	87

Introdução

A repetição mata a possibilidade de renovar a visão

e a obriga a reconsiderar os mesmos objetos.

Antonio Candido

Em um pequeno artigo publicado originalmente em 1975, no Brasil, o crítico Jean-Claude Bernardet escreveu sobre *Roma, cidade aberta*, de Roberto Rossellini. No artigo, o crítico reflete o condicionamento que a crítica cinematográfica da Europa tinha sobre a formação de nossa percepção do cinema europeu na época:

“Como no Brasil em geral não se tem acesso a filmes como esse, o que vem se dizendo e escrevendo nas aulas, palestras, artigos, livros, não é o resultado de uma análise praticada por nós, mas uma repetição dos livros escritos pelos europeus, cujos pontos de vista nem podemos questionar. E assim vai se impondo a força da evidência” (BERNARDET, 2003, p. 18).

Como exemplo da fertilização das ideias estrangeiras em solo nacional, o crítico - num exemplo raro de honesta autoavaliação - rememora sua própria experiência como espectador e pesquisador:

Quando eu vi *Roma città aperta* pela segunda vez (a primeira, foi na Europa, em 1946 ou 7, criança, e as últimas sequências me deixaram uma impressão de terror que até hoje não esqueço) por volta de 1960, em versão original, no quadro de um festival de cinema italiano realizado no Brasil. Colaborei até na redação do catálogo do festival. O catálogo foi feito antes do festival, isto é, baseado em livros e revistas europeias e não num conhecimento dos filmes. Quando vi *Roma*, achei aquilo mesmo que diziam os livros que tinha lido. O condicionamento era tal que a gente – eu pelo menos – se limitou a ver nos filmes o que os livros diziam. Ou, para não ser tão radical, nos limitamos a confirmar um ponto de vista europeu, aquele elaborado por Bazin, Saudol e seus colegas (BERNARDET, 2003, p. 18).

Retomamos essa anedota, aparentemente ingênua, sobre a experiência estética e intelectual de Bernardet como ponto de partida para nossas reflexões porque ela figura de forma sucinta e precisa o sentimento daquele que se vê diante do trabalho de refletir e escrever sobre a cinematografia europeia. Diferentemente dos anos em que Bernardet e outros pesquisadores contavam apenas com livros, artigos e ensaios para refletir os filmes raros no Brasil, hoje, com o avanço das novas

tecnologias, aquele que entende razoavelmente a língua inglesa pode contar com o acesso quase ilimitado às obras cinematográficas de fora. O que não quer dizer que a determinação do influxo externo sobre a produção crítica nacional deixou de existir. Continua tão forte quanto antes. Mostrando, assim, que ela não é apenas fruto do difícil acesso aos filmes - já resolvido pela tecnologia - e que a raiz do problema se encontra em outro lugar.

Dessa forma, ao nos depararmos com a tarefa de ver, ler, refletir e escrever sobre o cinema europeu, nos sentimos na obrigação de fazer o acerto de contas com o que já se escreveu lá fora. E, só então, podemos ousar a pensar e escrever sobre o que estamos vendo nos filmes – isso, se as ideias pré-concebidas, produzidas aqui ou alhures, não condicionarem previamente nossa visão para o que manda o *script*.

Caso raro, no Brasil, foi o do crítico Roberto Schwarz, que publicou em 1964 um artigo sobre *Oito e Meio* (1963) de Fellini. Neste artigo, Roberto aparentemente negligenciou o que a crítica europeia – e seus pares brasileiros – escreveu sobre o filme e a cinematografia do mestre italiano. Por não utilizar o mesmo código solidificado pelo campo da crítica, por querer pensar por sua própria cabeça e confiar naquilo que seus olhos viam, suas ideias não encontraram lugar. Quem rememorou o caso, e de alguma forma deu andamento ao trabalho de Schwarz sobre Fellini, foi o professor Luiz Renato Martins – finalmente, um brasileiro! –, na introdução de sua dissertação de mestrado sobre as obras do mestre italiano, publicada em forma de livro em 1994. Lendo o livro do professor Luiz, temos a impressão de que ele não estava interessado em repetir o que a crítica convencional de Fellini diz sobre o cineasta. Como informa nas páginas iniciais do livro, seu trabalho é fruto de muitos anos de reflexão e debates coletivos, que tiveram início em cursos sobre a linguagem cinematográfica na PUC-SP. Suas reflexões, diz o professor, devem muito ao debate com as muitas dezenas de alunos que passaram pelo seu curso. Penso que não devem ser poucas as contribuições que o olhar “leigo” - livre das “evidências” pré-concebidas – ofereceu ao autor.

Nesta dissertação, apresentaremos os frutos de nosso estudo sobre a produção de Luchino Visconti, particularmente do filme *La Terra Trema* (1948). Assim como os dois cineastas supracitados, Visconti também era italiano, iniciou a vida

profissional no campo da criação cultural durante a Itália fascista e esteve ligado ao chamado cinema neorrealista italiano.

Da mesma forma que os críticos supracitados, também tivemos que encontrar uma estratégia de nos posicionarmos diante da crítica estrangeira. Ao invés de simplesmente ocultarmos o diálogo com ela, ou simplesmente negá-la, optamos em selecionar alguns autores italianos considerados essenciais para a discussão – no caso, nossos principais interlocutores foram os italianos Renzo Renzi e Lino Micciché. Porém, mais do que repetir suas ideias, ou utilizá-las para sustentar as nossas, procuramos, nelas, um contraponto interpretativo. Assim, os principais movimentos de nossas reflexões se deram com base no debate conflitivo com a crítica consolidada sobre o conjunto da obra de Visconti e o filme *La terra trema*. O que não quer dizer que não concordamos com nada com que ela afirmou, ou, que ela nada acrescentou ao nosso estudo. Ao contrário disso, na maioria das vezes partimos dos questionamentos e problematizações levantadas por esses críticos. Acontece que, contraditoriamente, seus pontos cegos incentivaram-nos a lançar luz sobre as lacunas e formar uma imagem diferenciada do mesmo.

Também dialogamos com a tradição nacional. Porém, com os autores brasileiros tivemos outro posicionamento. A ideia era dar sequência à uma linhagem de pensamento crítico surgido de nossas próprias necessidades – que de modo algum significa isolar-se do mundo. O que buscamos com o pensamento nacional - o que não significa que conseguimos - aparece sintetizado na afirmação com que Bernardet fecha seu artigo: “Não estaremos em condição, no Brasil, de trabalhar sobre a história do cinema, enquanto não praticamos uma leitura dos filmes e dos documentos numa perspectiva cultural estética, política, que seja do nosso interesse” (BERNARDET, 2003, p. 18).

Além da crítica nacional e da italiana, procuramos, quando possível, dar voz ao próprio diretor. Luchino Visconti, ao longo da carreira, escreveu artigos, ensaios e concedeu entrevistas. Utilizamos alguns desses escritos para levantarmos problematizações sobre o filme e trazer para o primeiro plano de nossa análise as ideias que o diretor tinha de seu próprio trabalho.

Fugindo de lugares comuns à crítica da obra de Visconti, principalmente aquela que se consolidou com base na ideia de cinema de autor, tentamos sustentar nossas hipóteses no estudo objetivo da própria materialidade fílmica, nos propósitos expressos pelo diretor e nas reflexões sobre a realidade italiana e, assim, verificarmos o modo como em *La terra trema* está configurada, temática e formalmente, as contradições históricas da península no pós-guerra.

No primeiro capítulo, analisamos alguns artigos que Visconti, Mario Alicata e Giuseppe de Santis publicaram na revista *Cinema*, no início da década de 1940. Aqui, iniciamos uma discussão sobre a necessidade destes jovens em retornar à narrativa de Giuseppe Verga como referência cultural para a criação de um cinema que figurasse a realidade nacional. Em pleno regime de Mussolini, já engajados em círculos antifascistas, esses jovens uniram arte e política na busca pela autêntica realidade italiana e seu povo – busca que para alguns críticos se efetivou na criação da concepção de *paisagem*. Além da *paisagem*, a busca do *gesto* do homem simples em seu cotidiano também se mostrou fundamental para que o novo cinema italiano pudesse efetivar a missão moral e política de *ida ao povo*. Como espécie de filme manifesto, ou tese, *Ossessione* (1943), primeiro filme de Visconti, concentrou todos os anseios estéticos e políticos desses jovens numa obra que gerou muita polêmica em uma Itália ainda sob o jugo sufocante do fascismo; e tornou-se um dos filmes que abriu caminho para o chamado cinema neorrealista italiano.

No segundo capítulo, iniciamos uma reflexão sobre os propósitos que estavam por trás da retomada da narrativa de Verga por Luchino Visconti em 1947, quando filma seu segundo longa, *La terra trema*. Aqui, apontamos para o modo como o diretor muda sua concepção sobre a adaptação da narrativa verista. Deixando os aspectos míticos e religiosos de lado, Visconti traz para o primeiro plano de suas preocupações a reflexão sobre os problemas sociais da Itália, sintetizados na chamada *questão meridional*. Neste mesmo capítulo, analisamos um documento escrito por Visconti (*Appunti per un film documentario sulla Sicilia*), espécie de pré-projeto para *La terra trema*, para desfazermos alguns quiproquós da crítica italiana a respeito dos limites políticos da obra de Visconti. Aqui discutimos diretamente com o crítico italiano Renzo

Renzi. No final do capítulo, na contramão do que afirmou uma das maiores autoridades sobre a cinematografia viscontiana (Lino Micciché), indicamos a possibilidade de influência das ideias de Antonio Gramsci sobre a obra de Visconti. Também apresentamos uma breve leitura de um importante ensaio pré-carcerário de Antonio Gramsci, *Alguns temas da questão meridional* (1926), para lançarmos luz sobre a realidade e as contradições que Visconti pretendia figurar em seu filme.

No terceiro e último capítulo, entramos diretamente na análise do filme. Primeiramente, por meio da análise detida de algumas cenas, fizemos o levantamento de alguns problemas tratados pela obra, e o modo como estes tópicos são configurados na forma do filme. Procuramos evidenciar os diferentes conflitos que movem a narrativa e entramos em discussão com a análise de Lino Micciché a respeito da forma como a arte de Visconti figura a noção de devir histórico. Depois, com o apoio das análises de cenas do crítico argentino Mariano Mestman, articulamos a constelação de problemas apontados durante nosso estudo para provar que o trabalho e o conflito de classes são categorias centrais no filme de Visconti, determinantes tanto para a configuração de sua forma, através dos elementos formadores da *paisagem*, quando para o desdobramento do enredo da narrativa.

1. A Ida ao Povo

Em 1941, Luchino Visconti publica um artigo na revista *Cinema* chamado *Tradizione ed invenzione*. Nele, o futuro cineasta descreve sua experiência de descoberta do *Mezzogiorno* italiano através das páginas de Giovanni Verga:

Andando um dia pelas ruas da Catânia e percorrendo a Planície de Catalgirone em uma manhã sirocosa, enamorei-me de Giovanni Verga.

A mim, leitor lombardo, habituado por tradicional costume ao límpido rigor da fantasia manzoniana, o mundo primitivo e gigantesco dos pescadores de Aci Trezza e dos pastores do Marino aparecia sempre elevado num tom imaginativo e violento de epopeia: aos meus olhos lombardos, também contentes do céu da minha terra que é "tão belo quanto é belo", a Sicília de Verga parecia realmente a ilha de Ulisses: uma ilha de aventuras e tórridas paixões, situada imóvel e bravia contra os vagalhões do mar Jônio (VISCONTI, 2009, p. 67).

Fortemente impressionado com a realidade recém-descoberta, Visconti se diz acometido pelo desejo de filmar *I Malavoglia*:

Pensei então em fazer um filme sobre *I Malavoglia*. Desde que decidi não descartar este pensamento como fruto imprevisto de uma comoção solitária, mas buscar de todos os modos realizá-lo, as dúvidas íntimas, as sugestões de prudência, e a consciência das dificuldades sempre cederam frente ao entusiasmo de poder dar uma realidade visível e plástica àquelas figuras heroicas que têm como símbolo toda força alusiva e secreta sem haver a frieza abstrata e rígida (VISCONTI, 2009, p.68).

Sabemos que Visconti conseguirá fazer um filme baseado no romance *I Malavoglia*, de Giovanni Verga, somente alguns anos após o término da Segunda Guerra. Considerando o tom pessoal do futuro cineasta neste artigo de 1941 e o intervalo de tempo até a retomada da obra de Verga com *La Terra Trema* em 1948¹, poderíamos entender a determinação de filmar o romance de Verga apenas como

¹ A hipótese de que *La terra trema* seja uma espécie de transposição para a tela de vários elementos da narrativa de Giovanni Verga é defendida pelo importante crítico e historiador da cinematografia italiana Gianni Rondolino: "É preciso dizer em primeiro lugar que, apesar do nome de Giovanni Verga não aparecer nos títulos no início do filme, assim como nenhuma menção ao romance *I Malavoglia* – pelo contrário, está escrito explicitamente 'Argumento e direção de Luchino Visconti', sem outra especificação – *La terra trema* é evidentemente, na escolha dos lugares, das personagens, dos fatos principais, dos nomes de alguns personagens, uma obra construída pacientemente sobre a estrutura narrativa e dramática do texto verguiano. (...) Em resumo, com *La terra trema* Visconti quis dar-nos aquela interpretação pessoal da Sicília, filtrada pela leitura de Verga, que há anos carregava dentro de si" (RONDOLINO, Gianni, 2003, pp. 211-212)*.

* As traduções dos textos em língua italiana que citei no presente capítulo da dissertação foram cordialmente feitas e cedidas por Thaís Helena Cavalcanti.

anseio pessoal de Visconti. No entanto, apesar da leitura muito particular que faz de *Malavoglia* - expressa nas comparações com as experiências literárias e viagens formativas de seu universo cultural e traços artísticos, ou seja, a intimidade com a “fantasia manzoniana”, as leituras das tragédias e epopeias gregas e suas viagens à Grécia, registradas em diários pessoais² – limitaríamos muito nossa reflexão a respeito das determinações que despertaram em Visconti o desejo de filmar a obra de Verga se esquecermos da influência do grupo de redatores da revista *Cinema* sobre o futuro cineasta. A redação da revista *Cinema*, ao qual Visconti se associou no início da década de 40, era formada por um grupo de jovens intelectuais antifascistas que atuavam, em plena ditadura de Mussolini, pela renovação do cinema nacional. O esforço conjunto desses jovens em filmar a narrativa de Verga resultou em um rico debate materializado em alguns artigos, em alguns roteiros e projetos cinematográficos e no filme *Ossessione* (1941). Apesar de ser uma transposição para a tela da novela *The Postman Always Rings Twice* (1934), do norte-americano James Cain, *Ossessione* não deixa de conter elementos que denunciam influências de uma leitura atenta da obra do escritor siciliano por parte de Visconti e seus amigos.

Para entendermos a necessidade do empenho na criação de um novo cinema italiano a partir da narrativa de Verga, convém lembrarmos do ímpeto por renovação e liberdade presente nas realizações dos jovens desta geração, que faziam frente ao estado de animosidade moral causado pela política de castração cultural imposta pelo regime fascista. Figurada no final da década de 20 pelo polêmico romance do jovem escritor Alberto Moravia, *Gli Indifferenti*, a atrofia cultural e política alimentada pelo regime fascista já começava a sofrer resistências. Mesmo que de forma clandestina, no final da década de 30, vários grupos de intelectuais e estudantes italianos davam os primeiros passos para a criação da resistência antifascista sob forte influência da tática política da Frente Popular, a partir de uma experiência revolucionária única na Europa do entreguerras: a Guerra Civil Espanhola (1936-1939)³.

² Agradeço ao Prof. Alex Calheiros pelas informações concedidas a respeito dos temas tratados por Visconti em seus diários pessoais.

³ De acordo com Gianni Rondolino: “(...) foram principalmente a guerra da Etiópia e a guerra civil espanhola, ou seja, aquilo que se pode definir como a profunda crise de identidade política e ideológica da juventude intelectual italiana nos anos da máxima expansão totalizante do fascismo, a levá-lo cada vez mais em direção à militância ativa antifascista e, mais tarde, ao partido comunista clandestino” (RONDOLINO, 2003, pp. 85-86). Alex Calheiros também enfatiza a importância da Guerra Civil Espanhola na formação política e ideológica dos jovens artistas e intelectuais: “Esta necessidade por expressar a própria insatisfação frente aos procedimentos do regime intensificou-se principalmente depois da Guerra Civil Espanhola, a ‘gota d’água’, aquela que foi a prova de fogo dos jovens italianos

Já formados politicamente em grupos antifascistas, paradoxalmente, alguns jovens se reuniram em torno da revista *Cinema*, importante periódico romano dirigido por ninguém menos que Vittorio Mussolini, filho do chefe fascista⁴. Com o propósito de transformar o cinema em um sustentáculo econômico e ideológico do regime, Vittorio Mussolini reúne jovens promissores e lhes dá a missão de pensar e intervir na construção de um cinema - essa nova força social - que caracterize a nação de acordo com os ideais do fascismo. A partir destes propósitos almejados pelo próprio regime,

o entusiasmo, a seriedade e o engajamento dos jovens redatores de *Cinema* começou a tomar formas mais claramente delineadas quando o ministro Alessandro Pavolini fez um pedido a todos os autores e artistas italianos para que passassem a fazer um cinema que espelhasse a realidade italiana, um cinema, enfim, que retratando a paisagem e os homens, exprimisse fielmente a vida italiana naquilo que ela tinha de melhor (CALHEIROS, 2013, p.175).

Acontece que, ao direcionarem a tarefa de reflexão e criação de uma arte mais “realista”⁵ para suas próprias finalidades, os jovens redatores de *Cinema* começam a pensar na possibilidade de criação de um cinema nacional que minasse os ideais do regime, a partir do campo da produção cultural:

Assim, a solicitação de Pavolini (...) havia sido entendida à revelia pelos jovens autores e artistas. Ao invés da Itália grandiloquente, aquela que queria o ministro, os filmes que começaram a ser produzidos no país mostravam, ao contrário, a Itália em migalhas, destruída pela guerra, mas animada por um sentimento de solidariedade que impregnará os filmes e se tornará o elemento distintivo daquela temporada particularmente fértil da cinematografia nacional (CALHEIROS, 2013, pp. 175-176).

para assumir uma atitude mais definida em relação às calamidades fascistas. (...) A Guerra Civil Espanhola talvez tenha sido a etapa mais importante da formação desta geração” (CALHEIROS, 2011, p. 75).

⁴ De acordo com Gianni Rondolino, a revista *Cinema* foi “uma revista quinzenal de divulgação cinematográfica dirigida por Vittorio Mussolini que, no final dos anos 30, buscava fazer oposição dentro da cultura cinematográfica italiana. Um discurso, podemos dizer, tímido e contraditório, entre empenho, conformismo e algum traço de subversão que, todavia, aumenta quando colaboram, em mais de uma ocasião, Gianni Puccini, Mario Alicata e, principalmente, Giuseppe De Santis, que depois irá manter, até 1943, a coluna de crítico oficial. Esses jovens provinham de estudos regulares, em especial filosóficos e literários, conduzidos com rigor, e alguns, como Gianni Puccini, De Santis e Ingrao, tinham frequentado o *Centro Sperimentale di Cinematografia*. Já no ensino médio, assim como mais tarde na universidade, tinham tido a oportunidade de aprofundar sua cultura em âmbito político e ideológico. É principalmente Pietro Ingrao, que há muito tempo conhecia Giuseppe De Santis e conheceria, em 1935, Gianni Puccini no *Centro Sperimentale di Cinematografia* e, mais tarde, Mario Alicata na Universidade de Roma, a iniciar na política esse grupo de jovens intelectuais” (RONDOLINO, 2003, pp. 84-85).

⁵ De acordo com Gian Brunetta, “O vértice fascista, desde o início dos anos 40, havia encorajado o ímpeto realista: 'Um cinema realista? Claro – havia dito o ministro Pavolini – mas sem o equívoco de que o realismo deva refletir obrigatoriamente os piores aspectos da sociedade’” (BRUNETTA, 2011, p.265).

Retomando a proposta de criar uma nova forma de figurar a Itália por meio do cinema, estes jovens se empenharam em uma espécie de busca daquilo que seria uma Itália mais verdadeira, na redescoberta do povo italiano e da sua autêntica realidade. Não mais a Itália grandiloquente almejada pelo nacionalismo exacerbado e provinciano dos filmes de propaganda fascista, nem a realidade propagada pelo mais popular gênero cinematográfico da época: o chamado "cinema do telefone branco", pastiche dos melodramas e comédias hollywoodianas que retratavam com alto grau de artificialidade os conflitos pessoais das mocinhas e heróis da glamorosa burguesia nacional⁶. Para alguns críticos, esta redescoberta de uma Itália autêntica e do seu povo através da formação de um novo cinema foi traduzida, em termos cinematográficos, pela noção de *paisagem*, que consistiu, entre outras coisas, na busca pela expressão plástica e dramática da relação entre o homem e o seu meio. "A paisagem não terá nenhuma importância se não houver homem, e vice-versa", afirmou, em 1941, Giuseppe De Santis. Ao lado de Luchino Visconti, Mario Alicata e os irmãos Puccini, De Santis refletiu e trabalhou em inúmeros projetos que resultaram naquele que é apontado como uns dos filmes que abriram o caminho para a era do cinema neorrealista na Itália: *Ossessione*. Em um ensaio intitulado "*Por uma Paisagem Italiana*", ele caracterizou a figuração da *paisagem* como elemento dramático central nas melhores produções da cinematografia mundial:

A importância de uma paisagem e a escolha dela como elemento fundamental no qual os personagens deveriam viver mostrando, quase, os sinais de seus reflexos, tal como intuíram nossos grandes pintores quando quiseram dar mais ênfase ora para o sentimento de um retrato ora para a dramaticidade de uma composição, são aspectos de um problema quase sempre resolvidos no cinema dos outros países, mas nunca no nosso. Se se pensa que todo um grupo de obras cinematográficas, entre as mais apreciadas, pertence a um gênero no qual a paisagem tem a parte mais importante - *Deus branco* (W.S. Van Dyke, 1928), *Tabu* (F.W. Murnau, 1931) *Que viva México!* (Sergei Eisenstein, 1932) - levamos a afirmar que o cinema tem

⁶ A respeito da cinematografia hegemônica na Itália fascista, Calheiros afirma que, "as investidas críticas, encontradas sobretudo nas páginas da revista dirigida pelo filho do *duce*, eram, em sua maioria, ironicamente endereçadas à produção da indústria cinematográfica italiana, aos filmes do regime, ditos *camicie nere*, *tuniche bianche* e *telefoni bianche*, filmes que, embora não elogiasssem ostensivamente o regime, se distanciavam sistematicamente da realidade política e estética italiana. [...] Carlos Lizzani, ao recordar os filmes dessa época, diz que 'as imagens dos filmes italianos daquele período deveriam parecer ao público de todo o mundo falsas e grotescas' e que 'o público italiano não estava mais satisfeito com a sua retórica altissonante'. O público, de fato, estava cansado da repetição do discurso político dizendo que 'muitas ilusões haviam se desfeito, muitas coisas novas tinham sido vistas para que aquele contínuo de imagens grandiloquentes e retóricas pudessem ainda suscitar reações de interesse'" (CALHEIROS, 2013, pp.176-177).

necessidade sempre maior de servir-se de tal elemento, que certamente acaba sendo o mais imediato e o mais comunicativo aos olhos do espectador, o qual quer, antes de tudo, "ver" (DE SANTIS, 2013, p. 184).

No mesmo ensaio, De Santis define os parâmetros que devem balizar uma arte preocupada em representar uma Itália autêntica, um cinema que colocasse em seu centro a representação de uma realidade até então deixada à margem pela produção cultural:

Deixando de lado o caráter especial que os filmes supracitados espelham, é indubitável que o fascínio maior que deles deriva reside sobretudo naquelas atmosferas, impossíveis de serem criadas artificialmente, das quais todo o nosso íntimo participa justamente em virtude da extraordinária e maravilhosa natureza que, junto com a ação das personagens, vai se desenvolvendo diante de nossos olhos (DE SANTIS, 2013, p. 184).

Desta forma, a concepção de *paisagem* presente no projeto idealizado por De Santis e seus amigos envolve não apenas a expressividade dramática dos elementos que compõem a espacialidade da narrativa, mas também a relação orgânica entre as personagens e o meio:

Mas como seria possível entender e interpretar o homem, se o isolamos dos elementos com os quais todo dia ele vive, com os quais todo dia ele se comunica, sejam eles ora as paredes de sua casa - que deverão mostrar os sinais de suas mãos, do seu gesto, da sua natureza de maneira inequívoca - ; ora as ruas da cidade onde ele se encontra com outros homens - e tal encontrar-se não deverá ser ocasional, mas marcado pelos caracteres especiais que tal ato traz consigo (...); ora o seu avançar temeroso, o seu confundir-se na natureza que o circunda e que tem tanta força sobre ele que o forja a sua imagem e semelhança (DE SANTIS, 2013, p.185).⁷

Nesta busca pela figuração da *paisagem* italiana, De Santis também aponta para a necessidade do cinema em conceber outra maneira de expressar os "gestos" do povo em seu cotidiano. Refuta tanto os gestos protocolados e exportados pela grande indústria cinematográfica americana, e o artificialismo dos seus cenários. Diante deste cinema dominante, que se recusa a apreender o homem comum em meio às ruas da cidade ao fixar suas lentes em ambientes internos artificialmente

⁷ Como veremos mais adiante, no que diz respeito ao projeto de construção de uma *paisagem* italiana, o cinema de Renoir foi o grande modelo a ser seguido: "Há sentimentos que o homem não pode exprimir, parece nos advertir Renoir, e então é preciso recorrer a tudo aquilo que o circunda para conseguir exprimi-los. Assim, a viagem que os prisioneiros franceses realizam de uma região alemã a outra, em *A grande ilusão*, é mostrada pelo transformar-se gradual da paisagem aos olhos dos próprios prisioneiros; e a luta entre dois fugitivos, famintos, esgotados, quando quase chegam à fronteira suíça, torna-se mais horripilante numa paisagem invernal, árida e desolada" (DE SANTIS, 2013, p. 186).

constituídos por um ideal de beleza asséptica e sem vida, De Santis invoca a ida às ruas e ao povo, o registro do homem comum e seu cotidiano. Desta espécie de “rebaixamento” no registro da realidade, professa a quebra entre os diferentes gêneros cinematográficos, negando até mesmo o fosso que separava o cinema ficcional - que com seus códigos estilísticos próprios se afirmava como uma espécie de mônada autônoma das vicissitudes cotidianas - do cinema documental, que pretendia ser registro fiel da realidade das ruas - logo, com valor de documento:

Queremos, enfim, que entre nós caísse o hábito de considerar o "documentário" como uma coisa separada do cinema. É somente da fusão destes dois elementos que num país como o nosso se poderá encontrar a fórmula de um autêntico cinema italiano (DE SANTIS, 2013, p, 187).

Como podemos constatar em *Ossessione*, e em outros filmes que surgiram no pós-guerra, longe de se resumir na simples apreensão da realidade fenomênica - tal como afirmou a crítica francesa, anos mais tarde -, o conceito de *paisagem* está ligado não apenas à reprodução cinematográfica da paisagem natural – “aquelas atmosferas, impossíveis de serem criadas artificialmente” - , mas a uma nova maneira de se conceber plasticamente a relação entre o homem e o meio em que vive e trabalha, ou melhor, na educação do próprio olhar:

Foi proposital citar antes, a propósito de [Jean] Renoir, seu pai [Pierre-Auguste Renoir], sem por isso afirmar que ser filho de um grande pintor signifique herdar dele o mesmo gênio. Todavia, uma educação pictórica serviu indubitavelmente ao diretor para abrir-lhe os olhos para um mundo essencial a tantos outros desconhecido. Será que os nossos diretores, ao contrário, nunca se deram conta de quão importante é para o seu ofício um atento e acurado estudo da pintura? Ou faltou entre nós pintores maiores que Renoir? Ou então falta à Itália uma “paisagem”? Não é esta a terra que todos invejam por suas belezas? Mas o que fazem os nossos diretores, ou alguém por eles, para revelá-la ainda melhor? Não basta comprazer-se em possuir uma coisa bela, se não se demonstra merecê-la ou saber amá-la (DE SANTIS, 2013, pp. 186-187).

Para a formação deste novo olhar revelador da *paisagem*, De Santis proclama o estudo e o trabalho com a tradição cultural já constituída. Ou seja, o aprendizado com os expoentes narrativos considerados mais avançados e democráticos da cultura ocidental. Daí a importância do aprendizado feito por meio do cinema norte-americano, soviético⁸ e francês, e da literatura norte-americana, que começava a ser

⁸ De acordo com Calheiros: “Valendo-se então da liberdade do regime para com a cinematografia soviética, principalmente em matéria de estudo, os moços começaram a tomar lições com o cinema de

traduzida por Elio Vittorini⁹. Além disso, havia a retomada crítica da própria tradição italiana em seus diferentes gêneros artísticos, naqueles expoentes considerados progressistas. Ou seja, que apontavam o caminho para a “ida ao povo”, como, por exemplo, a literatura verista, a ópera melodramática e as pinturas dos *macchiaioli*, artistas que deveriam ser assimilados como os mediadores culturais necessários para se pôr em prática um projeto cultural e político que no pós-guerra se mostrará afinado com a concepção gramsciana de formação da cultura *nacional-popular*.

Também Mario Alicata, que no pós-guerra se tornou um importante quadro intelectual do PCI, assinou em parceria com De Santis dois artigos publicados pela *Cinema* onde afirmam a importância da retomada da narrativa de Verga para a renovação do cinema nacional. Tomam como exemplo a ser seguido a leitura que importantes diretores do cinema mundial – principalmente Jean Renoir - fizeram dos grandes romancistas do século XIX, enquanto criavam um cinema que retratava de forma mais “realista” a sociedade em que viviam:

Fica, portanto, evidente que, quando o cinema começa a construir seus primeiros personagens e a ver a alma dos homens se transformarem nas suas concretas relações com um ambiente, ele recebe necessariamente o fascínio do realismo europeu do século XIX, que de Flaubert a Tchekhov, de Maupassant a Verga, de Dickens a Ibsen, parecia dar uma perfeita sintaxe psicológica e sentimental e ao mesmo tempo uma imagem poética da sociedade contemporânea a eles. Nasce, assim, os grandes dramas realistas do cinema (ALICATA & DE SANTIS, 2013a, p. 195).

Não é de se espantar que justamente na França o cinema tenha num certo momento procurado no realismo a salvação: depois de anos de

Eisenstein e Pudovkin, já devidamente apresentados por Barbaro no precioso trabalho de tradução de seus mais importantes textos, nas projeções de filmes e principalmente nas aulas ministradas no Centro Sperimentale di Cinematografia. Fato curioso, declarou mais tarde [Umberto] Barbaro, mas os homens do regime acreditavam que os comunistas estavam ensinando-lhes a manusear o cinema que, segundo rezava a expressão, era a arma mais forte. A permissão concedida pelo regime para que vissem os filmes comunistas para fins de aprendizagem de um modelo que deveria ser bem compreendido e adaptado com fins ideológicos à realidade fascista, foi também usado como desculpa para que pudessem tomar contato com a cultura marxista (não necessariamente em livros, mas, ao que tudo indica, mais certamente na atividade clandestina) e comesçassem cada vez mais frequentemente a reunir-se com finalidades conspiratórias ao regime, seja em âmbito cultural quanto político” (CALHEIROS, 2013, pp.177-178).

⁹ O crítico Guido Aristarco relembra que “aqueles anos – os da guerra – a literatura norte-americana parecia abrir muitos caminhos e se constituía para a geração de Visconti numa espécie de liberação cultural. ‘O início da guerra de 1914-1918’, escrevia Cecchi apresentando Americana, ‘colheu os leitores de todas as partes do mundo com a cabeça curvada sobre os romances russos. E o início da nova guerra, em 1939, encontrou-os com as cabeças inclinadas sobre as novelas e os romances americanos’. Esta ‘América não necessita de Colombo’, acrescentava Pintor no ensaio sobre a antologia de Vittorini. ‘Ela é descoberta dentro de nós, como terra para que nos inclinamos com a mesma esperança dos primeiros emigrantes ou de quem quer que se decida a defender, pagando o preço das ilusões e dos equívocos, a dignidade da condição humana’” (ARISTARCO, 1967, pp. 20-21).

uma produção pálida e anônima, foi relendo Maupassant e Zola que Duvivier, Carné e Renoir deram ao cinema francês um clima, uma retórica e um estilo (ALICADA & DE SANTIS, 2013a, p. 197).

No contexto italiano, a importância do verismo de Verga estaria na potencialidade revolucionária que a leitura crítica do autor siciliano possibilitaria ao abrir caminho não apenas à construção da própria concepção da *paisagem*, tal como estamos discutindo aqui, mas também para a realização do programa político-cultural de "ida ao povo". Em relação a este ponto, podemos tomar as palavras de Gianni Rondolino quando, na rica biografia escrita sobre Luchino Visconti, comenta o empenho de De Santis e Alicata em transpor a obra de Verga para o cinema:

E para que a proposta de Verga como inspirador de um novo cinema italiano não soasse "literária" e um pouco acadêmica, os dois autores apressam-se em precisar, após outras intervenções sobre o assunto, que eles entendem a lição verguiana como um convite a descer em meio ao povo (RONDOLINO, 2003, p.90).

Nos anos em que muitos artistas italianos cediam à pressão do ideário fascista ou aos paradigmas criados pela indústria hollywoodiana, esta "scendere in mezzo alla gente", pela mediação do romance verista, possibilitaria uma espécie de *notação do gesto* considerada mais verdadeira para a figuração de homens e mulheres até então excluídos dos registros elevados da produção artística nacional¹⁰:

¹⁰ Para termos ideia do grau de ruptura que uma nova maneira de se compor a figuração do gesto pode causar na "linha evolutiva" da arte de uma nação, quando esta é balizada por padrões plásticos engessados por práticas estão desvinculadas da pesquisa atenta da vida cotidiana, podemos retomar as considerações de Gilda de Mello e Souza sobre a revolução efetuada pela obra de Almeida Júnior no cenário da arte nacional. Na época de Almeida, o caminho apontado pelos preceitos e esquemas visuais europeus, tanto passados quanto vigentes, era o único possível àqueles que no Brasil desejassem produzir obras com valor artístico: "É com ele [Almeida Junior] que ingressa pela primeira vez na pintura o homem brasileiro. [...] Coube a Almeida Junior surpreender a verdade profunda de um novo personagem; não apenas a aparência externa, os traços do rosto ou a maneira peculiar de se vestir, mas a dinâmica dos gestos – aquilo, enfim, que Marcel Mauss descreveu com tanta perspicácia num ensaio designado como as *técnicas do corpo*. Essa acuidade de observação já reponta numa tela de mocidade como *O Derrubador*. [...] É nosso, sobretudo, o jeito do homem se apoiar no instrumento, sentar, segurar o cigarro entre os dedos, manifestar no corpo largado a impressão de força cansada, a que Cândido Portinari parece não ter sido insensível. [...] Almeida Júnior empreende sozinho e sem precursores esta *notação milagrosa do gesto*, lutando contra as reminiscências artísticas, que lhe impunham, a cada momento, a postura europeia civilizada – nos painéis sacros, nos históricos, nos quadros de gênero, nas composições alegóricas como nas realistas, na representação do povo como na das classes altas. Os próprios cronistas, tão atentos ao registrar os traços da cultura material dos índios, fracassam quando procuram lhes apresentar os gestos. [...] Para que a representação artística se desvencilhasse, nesse particular, dos esquemas e preconceitos vigentes que lhe orientavam a visão, foi necessário que se estabelecesse um vinco profundo entre o artista e a realidade nova do país. Isto só vai dar a partir de Almeida Júnior, que teve o privilégio de moldar a sua personalidade forte na província, longe da influência da corte. Quando em 1869 ingressa na Academia Imperial das Belas Artes do Rio de Janeiro [...] já havia incorporado à sua visão do mundo a verdade dos gestos de sua gente. Nada o fará esquecer – nem a estadia na Europa – a experiência de menino de fazenda do

Empenhamos em perseguir, na paisagem mais livre e fantasiosa da nossa literatura, os gestos das suas criaturas mais primitivas e mais verdadeiras: o sentenciar desesperado e amargo de compadre 'Ntoni Malavoglia, o sacrifício silencioso e trágico de Luca, o sacrifício consciente e melancólico de 'Ntoni de compadre 'Ntoni, a inocência áspera e selvagem de Jeli, o pastor (ALICADA & DE SANTIS, 2013b, p.203).

Muito mais que a simples transposição para as telas dos tipos criados por Verga, o aprendizado com a narrativa verista deveria se dar com a assimilação do modo como o autor siciliano efetivou esta descida ao povo, levando em conta os problemas da realidade presente. Não se restringindo à figuração de pescadores, camponeses e pastores que isolados em suas próprias ilhas davam continuidade às práticas milenares de trabalho, fala e pensamento, De Santis e Alicata prescreviam a paisagem urbana e o operário como os novos protagonistas a serem apreendidos pelas câmeras:

Queremos levar nossa câmera nas ruas, nos campos, nos portos, nas fábricas do nosso país; também nós estamos convencidos de que um dia criaremos o nosso filme mais belo seguindo o passo lento e cansado do operário que volta a sua casa, narrando a essencial poesia de uma vida nova e pura que encerra em si mesma o segredo da sua aristocrática beleza (ALICADA & DE SANTIS, 2013b, p.203).

Porém, seja porque o contexto político não permitia a produção de um filme em que o cotidiano de um operário, ao fazer frente às estruturas sociais já envelhecidas, revelasse a verdade de uma nova Itália, ou porque, ao seguirem com radicalidade os passos de Verga, perceberam que a Itália que tinham diante das câmeras ainda não era a Itália “ideal”, da qual poderiam extrair dos passos de um operário a “essencial poesia de uma vida nova e pura que encerra em si mesma o segredo da sua aristocrática beleza”, foi através da narração dos passos de um vagabundo (Gino Costa) em direção aos braços de uma ex-prostituta casada e explorada por um medíocre burguês (Giovanna) que Visconti e seus amigos encontraram o *gesto* que revolucionou o modo do cinema italiano figurar a realidade social. Como nos lembra Guido Aristarco, a respeito da recordação de Pietrangeli sobre o primeiro filme de Visconti:

“Diante de um distribuidor de gasolina, alto como uma baliza sobre a estrada”, recorda Pietrangeli, “detinha-se o longo carrinho à Renoir”, nas primeiras tomadas de *Ossessione*. “E com um destaque lírico, improvisado, de cortar a respiração, elevava-se a grua introduzindo

interior paulista, que se gravava na memória de seu corpo e através da qual irá revitalizar a arte do Brasil” (SOUZA, 1974, pp. 120-121).

esplendidamente na história do cinema uma nova personagem, uma personagem nossa, ainda sem fisionomia, com a camiseta molhada e o andar cheio de cansaço e incerto de quem, depois de ter dormido muito tempo num caminhão, espicha as pernas espreguiçando os ossos moídos. Como um cão sem dono, mas decididamente, aquela personagem ainda sem nome entrava na aventura. Pretendemos dar um nome ainda ao Gino de *Ossessione*? Poderemos chamá-lo de o neo-realismo italiano, se quisermos”. Não se trata de um novo tipo de homem, mas o que é novo é sua aparição em um de nossos filmes em tempos difíceis (ARISTARCO, 1967, pp. 31-32).

Em *Ossessione*, o andar de Gino pode ser caracterizado como o gesto típico dessa gente desacreditada do regime fascista e da guerra, mas que, apesar de sua “humanidade ofendida”¹¹, está demasiadamente submersa em sua própria miséria moral e material para entrever caminhos alternativos. Seu destino é vagar à deriva das vontades alheias que o arrastará, inevitavelmente, a um desfecho trágico. Em relação à gramática dos gestos utilizada para construção das personagens de *Ossessione*, é notável o uso de gestos expressivos com efeitos subversivos para época. Na apresentação de Giovanna podemos constatar a desconstrução operada por Visconti do modelo tradicional de criação e apresentação da personagem feminina no cinema nacional. Primeiramente, porque o rosto de Gino nos é apresentado de modo sublime, por meio de uma tomada subjetiva, pelo olhar da personagem Giovanna, o que já é uma inversão em relação à tradição, onde a personagem feminina é apresentada e apreendida pelo olhar das personagens masculinas. Não bastasse essa inversão, Visconti utiliza a atriz Clara Calamai, presente na memória afetiva do público italiano da época como aquela que deu corpo ao primeiro nu do cinema nacional. Ora, na primeira cena de *Ossessione*, ao invés de Clara Calamai ser objeto do olhar do ator Massimo Girotti, é este que se torna objeto do olhar daquela, tendo seu corpo jovem e atlético minuciosamente analisado e desejado pela personagem feminina. Nesta inversão, os olhos de Giovanna ganham novo estatuto simbólico. Eles se tornam os portadores de um gesto social que perverte a posição tradicional entre homem e mulher da sociedade católica e patriarcal em pleno regime fascista¹². Esse olhar transparece a nova relação de força entre este homem jovem –

¹¹ De acordo com Calheiros, o escritor Elio Vittorini qualificou como “humanidade ofendida” a “etapa posterior à indiferença, o primeiro sentimento despertado pelo horror e pela barbárie” geradas no período do entreguerras pelas calamidades fascistas (CALHEIROS, 2011, p. 75).

¹² De acordo com Mariarosaria Fabris: “Em *Ossessione*, de Luchino Visconti, à hipocrisia sentimental, consagrada pelo matrimônio, opunha-se a sensualidade exasperada, que prorrompe no adultério, tendo como cenário aquele mesmo vale do Pó onde daí a pouco se desenrolaria a parte mais significativa da ação antifascista. / [...] Mesmo sem ser a protagonista absoluta, a mulher, ou melhor, uma certa

perdido, “como um cão sem dono”, sem determinação e força de caráter para seguir seus propósitos - e essa mulher determinada e dominadora, não mais a bela virgem assustada e frágil que se deixa dominar pelo olhar masculino que a desnuda.

Talvez para alcançar a verdade deste gesto, o olhar de Giovanna sobre Gino, Visconti tenha aprendido muito mais com a descrição de alguns tipos femininos da narrativa de Verga do que com a novela de James Cain, fonte narrativa usada para a criação do roteiro de *Ossessione*. Em *I Malavoglia*, podemos encontrar personagens femininas que das janelas de suas casas “fisgam” com o olhar os homens – maridos e filhos - de outras mulheres, sendo, portanto, caracterizadas negativamente pela comunidade. Mas é no conto chamado *La Lupa* [A Loba] que este tipo é minuciosamente trabalhado. Muito mais que a descrição dos atributos físicos de Sinhá Pina (a Loba), talvez a própria caracterização¹³ que o narrador faz do seu olhar tenha sido a matriz usada para modelar o olhar de Giovanna:

Ela era alta, magra, tinha o seio firme e vigoroso das morenas, mas já não era jovem; era pálida como se estivesse sempre com a malária no corpo, e, no meio daquela palidez, dois olhos desse tamanho e lábios frescos e vermelhos que devoravam a gente.

Na aldeia chamavam-na a Loba, pois nada jamais, parecia saciá-la. As mulheres faziam o sinal da cruz ao vê-la passar sozinha como uma cadela, com aquele andar errante e desconfiado de loba faminta; ela devorava seus filhos e maridos e era fitá-los com aqueles olhos de Satanás para que rastejassem atrás de sua saia, ainda que tivessem diante do altar de Santa Agripina (VERGA, 1983b, p. 25).

Neste mesmo filme, não é apenas na personagem central que podemos apontar características que remetem aos tipos populares criados por Verga. Os leitores dos contos de Verga podem encontrar na caracterização da personagem Elvira um possível retrato de infância da personagem verguiana Nedda. Ajudante de cozinha de Giovanna, Elvira é uma criança maltrapilha que nas poucas cenas em que

problemática feminina, tem um papel de destaque. A repressão sexual imposta pelo fascismo havia reduzido a mulher à condição de mãe/esposa/filha, submetendo-a à autoridade patriarcal, que lhe impunha a procriação como objetivo primeiro e último, excluindo-a do trabalho e de uma participação política ativa, ao relegá-la ao papel de viúva e mãe dos mortos da pátria. Voluntariamente ou involuntariamente e em menor ou maior medida, essa repressão sexual se assentava, era questionada [...]. / A identificação Mussolini = macho = marido, que fazia do *duce* o pai de todos os italianos, era negada [...]. Naquele [filme] de Visconti, a esposa compensa sua frustração sexual nos braços do amante e o leva a matar o marido. [...] O triângulo, portanto, ficará sempre desfalcado de um de seus elementos (o marido, senão o macho), que impedirá a identificação fálica e levará a uma dessacralização do *pater familias* e, com ela, a um desmascaramento do culto fascista das aparências, da virilidade e da família” (FABRIS, 1996, pp. 89-90).

¹³ Caracterização alcançada através da pesquisa minuciosa da vida do povo siciliano e da fusão da fala deste povo, e sua visão de mundo, à voz do narrador com o uso do *discurso indireto livre*.

é filmada aparece em plano de fundo, trabalhando sozinha e calada em meio a uma enorme variedade de objetos que se sobrepõem à sua pequenina figura. Já a vida de Nedda, sintetiza o destino comum das meninas que consumidas pelo trabalho árduo sobrevivem em meio à miséria meridional. Se abstrairmos os traços próprios do fenótipo da gente da Sicília, Nedda pode servir para a caracterização das trabalhadoras que se encontram nas mesmas condições em qualquer outra região:

[Nedda] era uma moça morena, maltrapilha; tinha o ar tímido e áspero que a miséria e o isolamento conferem. Teria sido bonita se as dificuldades e as fadigas não lhe tivessem alterado profundamente não apenas a suavidade dos traços de mulher, mas diria até a forma humana. Seus cabelos eram negros, espessos, desgrenhados, presos apenas com um barbante; tinha dentes brancos como marfim e um charme algo grosseiro nos traços que tornava seu sorriso atraente. Tinha olhos negros e grandes, imersos num fluído azulado, que até uma rainha invejaria a essa infeliz criatura encolhida no último degrau da escala humana, se não fossem ofuscados pela sombria timidez da miséria ou não tivessem o ar vago que a resignação triste e constante lhes dava. Seus membros, esmagados por pesos enormes ou brutalmente desenvolvidos por esforços penosos, tornaram-se grosseiros sem serem robustos. [...] Os trapos sobrepostos à guisa de roupa tornaram grotesca aquela que deveria ser uma delicada beleza de mulher. A imaginação mais viva não poderia conceder que essas mãos forçadas pela áspera fadiga de todos os dias, a raspar no gelo e na terra em brasa, ou entre os espinhais e as rachas, que esses pés nus habituados a pisar na neve e nas rochas queimadas pelo sol, a se lacerarem sobre os espinhos ou a se endurecerem sobre as pedras, pudessem ter sido bonitos. Ninguém saberia dizer quantos anos teria essa criatura de Deus; a miséria a esmagara desde criança com todas as privações que deformam o corpo, a alma e a inteligência. Assim fora com sua mãe, assim com sua avó, assim seria com sua filha (VERGA, 1983a, p. 04).

Mito ou realidade, é muito significativo que seja atribuído a Mario Serandrei, montador de *Ossessione*, um dos primeiros empregos do termo “neorrealismo” para a qualificação do novo estilo cinematográfico que se tornou a marca dos filmes italianos do pós-guerra. De acordo com alguns críticos, Serandrei teria usado o termo em um bilhete que escreveu ao próprio Visconti na tentativa de qualificar a obra em que estavam trabalhando. Também Gian Brunetta, respeitado historiador do cinema italiano, não deixou de registrar nas páginas de sua vasta obra a revolução efetuada pelo primeiro filme de Visconti, principalmente no que diz respeito ao novo modo de visualizar a realidade social por meio da construção cinematográfica da paisagem italiana:

Com seu filme, Visconti inaugura uma exultante aventura de descoberta das infinitas dimensões do visível: “É horripilante a história

desse filme, ambientada na mais suave e doce paisagem italiana – escreve Umberto Barbaro em um artigo publicado sobre o filme em 1943 – uma parte da Itália que nunca se vira em nossos filmes... É isso que finalmente nos deu *Ossessione*, a representação artística de uma realidade angustiada contra as arqueologias e diversões de fórmula fixa” (BRUNETTA, 2011, p. 266).

Depois de ter seguido a história de Gino e Giovanna, não será possível observar a paisagem e os mundos da tela com o mesmo olhar (BRUNETTA, 2011, p. 268).

Desta forma, além da influência formal da narrativa de Verga, também a figuração do sofrimento do povo através da “*rappresentazione artistica di una realtà angosciata*” - temática central da literatura verista - foi considerada essencial para a viravolta no modo de visualizar “*il paesaggio e i mondi dello schermo*”, em oposição àquilo que Umberto Barbaro chamou de “*archeologie e i divertimenti a formula fissa*”. Mas sua ideologia de fundo, demasiadamente determinista e fatalista para aqueles que apostavam na revolução dos costumes e da própria estrutura social por meio da arte e da ação política efetiva, será substituída nas páginas da *Cinema* por uma concepção de solidariedade com o povo sofrido: “as narrativas de Giovanni Verga nos parecem indicar as únicas exigências historicamente válidas, aquelas de uma arte revolucionária inspirada numa humanidade que sofre e tem esperança”, afirmaram De Santis e Alica (ALICADA & DE SANTIS, 2013a, p. 199). Do ponto de vista político, tal laço de solidariedade entre os intelectuais, os artistas e o povo se fundamentava na esperança deste último de poder se desvencilhar dos preconceitos enraizados no senso comum, espécie de névoa ideológica que impossibilita homens e mulheres de se verem como agentes históricos, cujos destinos estão interligados às transformações da vida nacional. De acordo com Gianni Rondolino, a própria busca pela *paisagem italiana*

consistia em entrar mais a fundo na realidade humana e social, de desenvolver um discurso não apenas estético, mas também e, sobretudo, 'político', já no sentido, obviamente, de um declarado empenho antifascista, mas, no entanto, de uma pesquisa constante e aprofundada das razões de uma situação nacional, que tocava em igual medida tanto os problemas gerais quanto os particulares, os problemas de todos os dias (RONDOLINO, 2003, p.89).

É diante deste panorama que devemos interpretar o anseio inicial de Visconti em filmar Verga, que, longe de ser “fruto imprevisto de uma comoção solitária”, compartilhava do sentimento construído por um coletivo de intelectuais e artistas: o desejo de criar uma arte fundada na cultura e nos dilemas nacionais. Para sermos

mais precisos, a relação entre Visconti e o grupo de redatores da revista *Cinema* foi uma via de mão dupla: nem sempre sem conflitos, dada a pluralidade de propósitos e concepções, Visconti não apenas contribuiu com sua fortuna cultural e material para os propósitos dos seus amigos de *Cinema*, como também foi profundamente influenciado, como homem e artista, pela experiência de trabalho com esses intelectuais num momento decisivo da história italiana; nas palavras de Gianni Rondolino:

Nesse cenário de militância política e de discussões ideológicas acaloradas, o encontro de Luchino Visconti com o grupo dos jovens intelectuais romanos de esquerda coloca-se muito além dos interesses puramente artísticos, literários ou cinematográficos. O ano de 1940, data de seu trabalho de colaboração com Renoir e com Koch para *Tosca*, e de sua estreita amizade com De Santis e com Puccini, marca verdadeiramente uma reviravolta, em nossa opinião bem mais profunda e significativa do que a aventura na França em 1936. Trata-se de uma congregação que não foi casual nem breve, na qual os problemas cinematográficos entrelaçam-se com os ideológicos, e as discussões artístico-literárias tingem-se cada vez mais das cores da política. A entrada da Itália na guerra em junho daquele ano, a semiclandestinidade em que Ingrao e Alicata começam a operar politicamente, a assídua colaboração de De Santis na revista *Cinema* que, a partir de 1940, começa a abrir-se às contribuições teóricas e críticas desses jovens [...], são todos fatos que contribuem para colocar Visconti em um plano de maior consciência ideológica. A Roma daqueles anos torna-se, se não mais “exultante”, certamente mais construtiva do que a Paris da Frente Popular para um Visconti ainda em grande parte fechado em seu mundo cultural-mundano e em seu revolucionarismo individualista e apolítico: seu amadurecimento não apenas político-ideológico, mas também cultural, cumpre-se naquele período (RONDOLINO, 2003, p. 86-87).

Dessa perspectiva, seja porque apontava caminhos na batalha contra o nacionalismo provinciano da arte de extração fascista, seja porque possibilitava a assimilação orgânica da tradição cultural europeia ao projeto que visava a convergência do destino do povo italiano com a vida nacional, a carga cultural responsável pela formação artística de Visconti - que conhecia com intimidade os clássicos da cultura europeia em seus mais variados gêneros artísticos - só veio a reforçar os propósitos dos jovens redatores da revista *Cinema*. É importante lembrarmos que desde o Renascimento, por pertencer a uma intelectualidade historicamente comprometida com o antigo regime, a alta cultura italiana era fortemente marcada pelo cosmopolitismo e pelos preconceitos derivados da sociabilidade aristocrática. Daí a importância da formação de um novo olhar sobre a realidade, espécie de providência crítica necessária à busca pela autêntica *paisagem*

italiana. Busca assumida como missão moral e política da geração que reinventou o cinema italiano a partir das esperanças e catástrofes herdadas das primeiras décadas do *breve século XX*.

2. A Chegada ao *Mezzogiorno*

I

Em 1941, quando Visconti publicou nas páginas da revista *Cinema* suas primeiras impressões da leitura de Verga e anunciou o desejo de transpor a obra do romancista siciliano para as telas, ele enfatizou, juntamente com o tom mítico e religioso da narrativa, os elementos sonoros e rítmicos como centrais em uma possível realização cinematográfica de *I Malavoglia*:

[...] a força e a sugestão do romance verguiano aparecem todas apoiadas sobre o seu ritmo íntimo e musical: e que a chave de uma realização cinematográfica sobre *I Malavoglia*, está talvez toda aqui, isto é, em tentar escutar de novo e colher a magia daquele ritmo [...]. Um ritmo que dá o tom religioso e fatal da tragédia antiga a este humilde evento da vida de cada dia, a esta história aparentemente de refugos, de recusas, de coisas sem importância, neste pedaço de “crônica” provinciana, emoldurado entre o rumor monótono das ondas que se abatem contra os Faraglioni e o canto inconsciente e santo de Rocco Spatù [...].

Não pareça estranho, ao falar de uma eventual realização cinematográfica, que eu insista tanto sobre elementos sonoros, os quais, o fragor do mar, o som da voz de Rocco Spatù, o eco do rumor de uma carroça do compadre Alfio que não para nunca: porque quero logo advertir que se um dia a sorte e a força realizar o filme sonhado sobre *I Malavoglia*, a justificação mais válida para minha tentativa será certamente a ilusão que em uma hora distante tocou a minha alma, dando-me a convicção de que para todos os espectadores como para mim mesmo, apenas o som daqueles nomes – padron ‘Ntoni, Malavoglia, Bastianazzo, a Longa, Santa’Agata, “A providenza” – e daqueles lugares – Aci Trezza, o Capo dei Mulini, o Rotolo, a Sciara, servirá para escancarar um cenário mágico, no qual as palavras e os gestos deverão ter o relevo religioso das coisas essenciais à nossa caridade humana (VISCANTI, 2009, pp. 68-69).

Se nos determos apenas nos aspectos formais que marcam o estilo do segundo longa de Visconti, *La terra trema* (1948), podemos dizer que muitas das impressões descritas nas primeiras leituras verguianas de Visconti podem ser encontradas no filme. Como veremos mais abaixo, a orquestração coral presente na construção da *paisagem* do filme não parece estar distante da centralidade dos elementos rítmicos e musicais apontados no ensaio de 1941. O coro das vozes da comunidade de pescadores e a vibração das imagens, composta pelo incessante movimento de homens e objetos na lida pela sobrevivência cotidiana, parecem dotar a paisagem de um ritmo particular. Somada a isso, a própria fala *cantada* em dialeto local,

incompreensível aos espectadores itálicos, dá à narrativa uma aura especial, próxima do ideal de uma comunidade geográfica e temporalmente fechada, distante de nossa conturbada modernidade. Isto posto, não podemos negar as diferenças substanciais existentes entre as motivações descritas no ensaio de 1941 e o filme de 1948. A distância que nos separa dos juízos que Visconti e seus companheiros da revista *Cinema*¹⁴ fizeram da obra de Verga permite afirmarmos que, provavelmente, a supervalorização da “chave mítica” oferecida pelo romancista e contista siciliano se deva muito à atmosfera crítica do entreguerras; anos de redescoberta do valor poético da obra de Verga, permeada pela ênfase nos elementos líricos e religiosos da narrativa. Como afirmou Alfredo Bosi, em ensaio pioneiro sobre o romancista no Brasil:

De 1920 a 1940, aproximadamente, os que se ocuparam do narrador siciliano aprofundaram problemas de sentimento e de expressão estética em suas obras-primas. Assim, Attilio Momigliano procurou, no seu difuso romantismo, isolar os raros trechos onde Verga parece abandonar-se à efusão lírica, quer ao descrever as relações humanas, quer ao evocar paisagens. Era uma leitura intencional e fragmentária como também a de Francesco Flora, que insistia nos efeitos solenes, até mesmo religiosos, dos provérbios e expressões que Verga põe na boca de suas personagens, criaturas congenitamente poéticas pelo contato com a Natureza e pela liturgia de seus atos diários no lar e no trabalho (BOSI, 2003, p.289).

Além desta motivação derivada do campo da produção artística, talvez a valorização dos aspectos líricos e míticos da produção artística na década de 1940 também possa estar relacionada com empenho moral e político de artistas e intelectuais que, ao negarem as convenções sociais derivadas do prosaísmo burguês, buscaram, através da adesão aos ideais humanistas e antifascistas dos mais variados matizes, uma autêntica conciliação ética entre o povo italiano e a realidade nacional - arruinada pela guerra e pelo fascismo. Ao refletir sobre o empenho ético e político que atravessava a atmosfera italiana nos primeiros anos do pós-guerra, o crítico Spinazzola afirmou que o neorrealismo significou tanto “uma negação intransigente da humanidade burguesa” quanto “a busca de uma nova totalidade existencial”, compreendidas por Rossellini, Visconti e Zavattini:

¹⁴ Na concepção de Alicata e De Santis: “Giovanni Verga não criou somente uma grande obra de poesia, mas criou um país, um tempo, uma sociedade: para nós que cremos na arte especialmente como criadora de verdade, a Sicília homérica e legendária de os *Malavoglia*, de *Mastro Don Gesualdo*, de *O Amante de Gramigna*, de *Jeli o Pastor*, parece-nos oferecer ao mesmo tempo o ambiente mais sólido e humano, mais milagrosamente virgem e verdadeiro, que possa inspirar a fantasia de um cinema que procure coisas e fatos num tempo e num espaço de realidade, para se libertar das fáceis sugestões de um mortificado gosto burguês” (ALICATA, 2013a, pp. 197-198).

[...] o significado global do movimento neo-realista está numa crítica ao individualismo burguês, com base na ardente perspectiva de uma participação comum no destino coletivo. A crítica ao sistema vigente, porém, baseava-se, frequentemente, antes numa instância ética de solidariedade do que numa adequada consciência político-social. Em resumo, o verdadeiro motivo de sua força reside essencialmente na autenticidade dramática com a qual o fim do fascismo foi percebido como a queda de um sistema de relações entre o eu e os outros baseada na mentira, o qual devia ser substituído pelo advento de uma era radicalmente diferente, porque baseada na verdade do homem (FABRIS, 1996, p.138).

Na mesma linha de raciocínio, Lino Micciché, na sua famosa comunicação da *Mostra Internazionale del Nuovo Cinema* de 1974, realizada em Pesara, ao reavaliar o neorealismo italiano e procurar o que poderia unir obras tão diversas, afirmou que antes de se constituir como um movimento “estético” o conjunto de obras que formaram o chamado “neorealismo” se consolidou como uma “ética da estética”. Isto porque, de acordo com o crítico, a única coisa que possibilitou o agrupamento de filmes esteticamente tão diversos, a que chamamos de neorealistas, em um único rótulo foi o empenho ético de seus cineastas, comprometidos com os anseios humanistas e antifascistas da Itália do pós-guerra:

[...] il neorealismo, appunto, non fu un’“estetica” e una delle ragioni della sua sconfitta (una delle tante) fu proprio nel credere di esserlo, peggio nel volerlo essere. Il neorealismo fu invece un’“etica dell’estetica”: la risposta, implicita, di una nuova generazione di cineasti alla domanda vittoriana: “Potremo mai avere una cultura che sappia proteggere l’uomo dalle sofferenze invece di limitarci a consolarlo?” (Elio Vittorini, *Una cultura*, 1945). In questo, solo in questo, i Visconti e i De Sica, i Rossellini e i De Santis, per quanto “estheticamente” lontani, furono “eticamente” vicini. “Neorealismo” fu, soprattutto, il nome di una battaglia, di un fronte, di uno scontro: quello che i fautori di quell’“etica dell’estetica” condussero contro i fautori di un’“estetica senza etica”, cioè di una pratica artistica che, fingendosi autonoma dalle cose del mondo, è funzionale alla loro conservazione poiché è lo “spettatore” che “distrae” dalla pena che essa generano. Da qui, ad esempio, la a volte feroce antispettacolarità che caratterizzò alcuni dei più alti risultati neorealistici, da *La terra trema* a *Umberto D* (MICCICHÉ, 1999, pp. 27-28).

Se o cinema produzido durante os anos da aliança nacional antifascista pode ser pensado como uma “estética da ética”, uma arte que de alguma forma dá continuidade aos anseios políticos e morais presentes nos projetos de artistas e intelectuais afinados com a estratégia da Frente Popular - entre estes, os jovens redatores da revista *Cinema* no início da década de 1940 -, esta caracterização já não parece dar conta da complexidade e contradições presentes no filme *La terra trema*,

nem das motivações de seu diretor. Longe de se restringir aos elementos descritos pelo cineasta no ensaio *Tradição e invenção*, veremos como *La terra trema* possibilita a reflexão crítica dos limites e das contradições presentes nas possibilidades de transformação da sociedade italiana nos anos da reconstrução e, como não poderia deixar de ser, indica um novo estágio de maturação política e artística do próprio cineasta.

II

Em 1960, visando afastar sua obra dos quiproquós estéticos-ideológicos que a crítica dizia existir em alguns filmes neorrealistas, Visconti diz ter deslocado e superado alguns aspectos que pautavam sua interpretação sobre a obra de Verga no seu segundo longa-metragem (VISCANTI, 1988a, pp. 92-93). Essa preocupação do diretor em delimitar a distância de seu filme das considerações que tinha sobre as narrativas do autor siciliano no início dos anos 1940 não é gratuita. Artista politicamente comprometido com o comunismo, Visconti estava se defendendo de críticos e intelectuais que apontavam em seu filme o predomínio de arquétipos mitológicos que estruturariam sua obra, e de limites políticos derivados da sua forma. Ao refletirem sobre a relação entre a forma e o conteúdo de *La terra trema*, importantes críticos da obra de Visconti relacionaram aquela centralidade da orquestração coral, juntamente com o apuro na construção rítmica das imagens – produto de um cuidadoso trabalho de composição, isto é, da montagem realizada durante e após a filmagem – com uma postura puramente esteticista do diretor, sem qualquer relação com a narrativa ou sua mensagem política. Em alguns casos, associaram estes aspectos formais da obra a uma concepção mítica e religiosa, expressão de uma narrativa estruturada por uma espécie de ideologia fatalista e a-histórica. Desta forma, o esteticismo de Visconti não passaria de uma aristocrática atitude contemplativa do mundo, expressando, assim, a forma mais apropriada de se narrar a impotência dos homens frente à realidade imutável. Posteriormente, essa atitude teria se radicalizado com *Il Gattopardo* (1963), obra que marcaria a adesão completa do diretor ao esteticismo decadente da aristocracia. Assim, por meio de uma leitura retrospectiva e teleológica do conjunto da obra de Visconti, indicava-se a vitória da herança aristocrática do diretor sobre seus compromissos ideológicos com o socialismo. Entre os críticos italianos que inauguraram este tipo de crítica ao filme *La Terra Trema* está Renzo Renzi. De acordo com David Bruni, num importante trabalho de levantamento da fortuna crítica do filme:

Risalgono al 1949 altre riflessioni, tra le più intelligenti che *La terra trema* abbia suscitato quelle stagioni: Renzo Renzi, in un saggio parzialmente condivisibile anche oggi, dopo aver dato del film una definizione assai felice (“una sorta di mistero marxista”), ha il merito di evidenziare due delle caratteristiche (per l'autore si tratta anche di limite) fondamentali dell'opera, il mitologismo e, “come precisa corrispondenza formale” del primo, la contemplazione: “La terra trema

si risolve in una lunga, statica contemplazione di avvenimento preordinati, ai quali l'autore, sia pure contro sua voglia, non partecipa, perché segretamente sa che 'così è e così sarà' [...].
[...] le posizioni di Renzi rappresentano un punto di riferimento obbligato per la critica (BRUNI, 1994, p.168).

Interessante constatar a forma como as “teses” de Renzi repercutiram até mesmo na evolução do pensamento de críticos que refletiram intensamente a cinematografia de Visconti. Em um livro publicado em 1990, Lino Micciché, ao considerar o grau de fruição que o espectador médio teria em *La Terra trema*, aponta com precisão os elementos responsáveis pelo efeito de estranhamento gerado pela obra:

“livello di fruizione si definisce [...] lo spettatore (tipico: italiano, e comunque non proletario del Terzo Mondo-Aci Trezza; avvezzo ad andare al cinema per vivere magnifiche empathie ecc.) come radicalmente estraneo: nessuna rapida comprensione, data la barriera della lingua; nessuna possibile identificazione, dato lo ‘straniamento’ indotto dal dialetto; nessuna individuazione di una quotidianità comuni, data l’arcaica diversità della società acitrezzina anche rispetto ad altre realtà proletarie [...]. A questo spettatore, appunto, sono dedicati la didascalia e il commento: non, dunque, se non secondariamente, per ‘spiegare’ la vicenda, bensì per sottolinearne la incolmabile estraneità; non per avvicinare i personaggi e la loro storia allo spettatore, ma per ribadire il fossato storico e antropologico che da lui li separa (MICCICHÉ, 1998, pp. 183-184).

Até aqui, parece que o crítico trabalha sobre o mesmo terreno de suas considerações sobre o neorrealismo de 1974, citadas acima - onde afirmou o empenho ético da “veroce antispettacolarità” da obra de Visconti como campo de batalha contra a “pratica artistica che, fingendosi autonoma dalle cose del mondo, è funzionale alla loro conservazione poiché è lo ‘spettatore’ che ‘distrae’ dalla pena che essa generano”. Porém, logo em seguida, surpreendentemente, o crítico vincula essa aporia gerada por *La terra trema* - ou seja, o estranhamento causado no espectador no próprio ato de fruição estética da narrativa - ao caráter espetacular e contemplativo da arte burguesa; se aproximando, assim, das conclusões de Renzi a respeito do esteticismo contemplativo da arte de Visconti:

Infatti, la non occultata aporia de *La terra trema* [...] è soprattutto nel fatto che essa è una rappresentazione dell’ingiustizia secolare, ma anche il documento della sua inerte contemplazione. Come se Visconti avesse inteso denunciare ad un tempo e il crudele ordine esistente e la propria incapacità a fare altro che contemplarlo esteticamente: se l’ordine sociale delle cose è determinato dall’‘economia’ borghese, l’ordine formale della loro rappresentazione è determinato

dall' 'estetica' borghese. Anche se essa si chiama 'Neorealismo' (MICCICHÉ, 1998, p. 185).

Se nos anos da resistência clandestina ao fascismo, Visconti se diz impressionado com o “cenário mágico, no qual as palavras e os gestos deverão ter o relevo religioso das coisas essenciais à nossa caridade humana”, no ensaio intitulado *Oltre il fato dei Malavoglia*, publicado em outubro de 1960 - ano de estreia do filme *Rocco e seus irmãos* -, o cineasta reflete os motivos que o levou, já nos anos que precederam a produção de *La terra trema*, a afastar-se da suposta “chave mítica” oferecida pela narrativa verguiana para se alcançar a compreensão da realidade meridional:

Por me interessarem os motivos profundos que geram a inquietação e o desejo de novidade na existência dos italianos, sempre vi no problema meridional uma das fontes essenciais da minha inspiração. Devo precisar que a minha primeira aproximação, e até certo ponto a descoberta deste problema, se deu por uma via literária: os romances de Verga. Foi em 1940-41. [...] Devo dizer que desde então amadureceu em mim o projeto de fazer um filme a partir deste romance [*I Malavoglia*]. Depois houve a guerra: com a guerra, a resistência, e para um intelectual da minha formação, a descoberta de todos os problemas italianos simultaneamente como problemas de estrutura e de orientação cultural, espiritual e moral.

As diferenças, as contradições, os conflitos entre o Norte e o Sul começaram a apaixonar-me. Era algo que ultrapassava de longe o fascínio até então exercido sobre mim, italiano do Norte, pelo “mistério” do *Mezzogiorno* e das ilhas, sempre semelhantes, a meus olhos, àquelas terras desconhecidas que os *Mil de Garibaldi* descobriram. Vittorini tinha dado o sinal certo com as suas *Conversas na Sicília*. A chave mítica, que até então me permitia entrar nos romances de Verga, já não me chegava (VISCONTI, 1988a, pp. 92-93).

Considerando o quadro exposto por Visconti, podemos dizer que a Segunda Guerra Mundial, as atividades que exerceu durante a guerra civil, a sua prisão, os processos que participou contra os fascistas e o empenho político durante o pós-guerra trouxeram novos anseios à sua criação. Diante desta inflexão, o diretor apontou para a necessidade de uma nova postura cultural, moral e intelectual, tratando de um tema que, direta ou indiretamente, é recorrente na sua produção que vai de *La terra trema* ao *Il Gattopardo*: tema ligado às diferenças, às contradições e aos conflitos

entre o Norte e o Sul da Itália, ou seja, ao problema da desagregação social que pesa sobre diversas regiões italianas interpretado à luz da *questão meridional*:

La questione meridionale, a “questão do Sul”, é o permanente problema político-social da Itália. Do país da mais antiga civilização na Europa toda, agora também economicamente bem desenvolvido, desse país a parte mais populosa, o Sul, continua entregue aos males do latifúndio feudal, do pauperismo, da miséria, do analfabetismo, das superstições populares, da mortalidade infantil. Não é exagero afirmar que as melhores cabeças políticas dos últimos cem anos — e a Itália é a terra de promessa da ciência política — se têm dedicado ao trabalho de estudar as causas do problema e de propor o remédio da doença (CARPEAUX, 2015).

Nesse mesmo ensaio de 1960 (*Oltre il fato dei Malavoglia*), Visconti relaciona a retomada da obra de Verga aos procedimentos artísticos já formulados nas páginas da revista *Cinema* no início da década de 1940. Pautando-se no que a tradição italiana oferecia de artisticamente mais elevado, o diretor indica a obra de Verga como único ponto de partida possível para o tratamento fílmico dos problemas relacionados à *questão meridional*: “Um filme nasce num contexto cultural mais vasto. Se eu queria apoderar-me do tema meridional, só podia tomar por ponto de partida o mais alto nível artístico atingido na expressão do mesmo assunto: quer dizer, Verga” (VISCANTI, 1988a, p.94). Porém, ao retomar de forma crítica o programa estético já esboçado no início da década de 1940, Visconti não hesita em assumir um posicionamento político ante aos problemas tratados no romance, e sugere que os conflitos expostos em sua narrativa são indissociáveis da realidade social do *Mezzogiorno*:

[...] tentei realçar já em *La Terra Trema*, como ponto de partida e móbil de toda a progressão dramática, um conflito econômico. A pedra angular dos estados de espírito, da psicologia e dos conflitos é para mim essencialmente social, embora as conclusões a que chego sejam apenas humanas e digam respeito concretamente a indivíduos considerados como tal. O fermento, o sangue que corre na história, está carregado de paixão cívica, de problema social (VISCANTI, 1988a, p.94).

[...] seguindo ao longo do meu filme a via do inquérito psicológico e da reconstituição fiel de um drama humano, cheguei a conclusões sociais e até políticas.

[...] Exasperação dos conflitos? É esse o papel da arte. O que conta é que os conflitos sejam reais (VISCANTI, 1988a, p.96).

Desta forma, o artista afirma que foi se pautando nas contradições históricas derivadas da realidade meridional que concebeu o trágico destino de ‘Ntoni, ao mesmo tempo em que apresentava, por meio desta tragédia particular, o drama

histórico do sul da Itália. De acordo com o próprio cineasta, para se “compreender quais eram os fundamentos históricos, econômicos e sociais em que se assentava o drama do Sul”, a influência da obra de Gramsci foi decisiva: “A leitura reveladora de Gramsci, mais do que qualquer outra coisa, trouxe-me uma verdade para um problema que continua à espera de ser enfrentado e resolvido de maneira decisiva” (VISCONTI, 1988a, p.93).

Ao escrever sobre *La terra trema*, no denso texto publicado em 1990, Lino Micciché defende enfaticamente a impossibilidade histórica da influência direta das reflexões de Gramsci sobre a produção de *La terra trema*, e relaciona a postura ideológica e o empenho político expresso pelo filme exclusivamente à influência que importantes quadros intelectuais do PCI – Mario Alicata, Antonello Trombadori e o próprio Togliatti – tinham sobre Visconti. Micciché argumenta que seria cronologicamente impossível Visconti ter acesso aos textos de Gramsci que tratam dos temas discutidos pelo filme, já que o primeiro volume dos escritos carcerários de Gramsci (*Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce*) só foi publicado em 1948, quando Visconti já estava terminando suas filmagens na Sicília. De acordo com o crítico, o único escrito carcerário de Gramsci que Visconti poderia ter acesso na fase inicial do trabalho com *La terra trema* seria o volume correspondente às *Lettere dal carcere*, publicado em 1947, cujo conteúdo, de acordo com Micciché, não tem relação alguma com a narrativa viscontiana. Desta forma, ou o próprio Visconti teria se equivocado ao falar sobre a influência de Gramsci em *La terra trema* – lapso compreensível, já que o ensaio em que Visconti informa sobre essa influência é de 1960, ano de lançamento de *Rocco*, filme citado no mesmo artigo e que também tem como tema o problema meridional -, ou o equívoco pertenceria a Antonello Trombadori, suposto coautor do texto assinado por Visconti em 1960:

Quando alla “lettura illuminante di Gramsci” evocata da Visconti nel suo articolo del 1960, essa fu presumibilmente del tutto influente su *La Terra Trema*: per l’ottima ragione che essa – influente invece, certamente su *Senso* ed eventualmente su *Rocco e i suoi fratelli* (l’altro film di cui Visconti parla nello scritto del ’60) – non poteva esser ancora avvenuta. Infatti, a parte le *Lettere dal carcere* che escono nel ’47, mentre Visconti parte per i sopralluoghi siciliani, i sei volumi dei *Quaderni dal carcere* non escono che fra il ’48, quando il regista sta già terminando le riprese del film, e li ’51, quando gira *Bellissima*.
[...] Colgo l’occasione per enunciare qualcosa di più dell’ipotesi che, dietro scritti come questo – troppo precisi per ragionamento e troppo scorrevoli per prosa – vi si l’assistentato affettuosamente partecipe de Antonello Trombadori, il quali, nei tardi anni cinquanta e negli anni

sessanta, svolse una funzione, in tale senso, non dissimile da quella di Gianni Puccini negli anni di *Cadaveri* e di *Cinema antropomorfo* (MICCICHÉ, 1998, p.85).

Se as considerações de Micciché sobre o anacronismo cometido pelas análises que tendem a se basear sobre a influência do conjunto dos textos gramscianos que compõem os *Cadernos dos Cárceres* é logicamente incontestável, não podemos esquecer que já em 1945 Visconti poderia ter acesso a um importante ensaio no qual Antonio Gramsci reflete profundamente sobre as raízes sociais da *questão meridional*. Nele Gramsci descreve logo em seu início, de modo sintético e realista, as dificuldades e o drama enfrentado por trabalhadores meridionais que, da mesma forma que 'Ntoni, ao tentarem se desvencilhar da exploração dos capitalistas locais por sua própria conta caem em desgraça. E se não conseguem transformar a própria vida, não por conta de um fado do destino ou qualquer outro tipo de fatalismo irremediável, mas em razão dos obstáculos sócio-econômicos que impossibilitam, ou dificultam, soluções individuais à grande parcela da população de subalternos:

[...] o que obtém um camponês pobre invadindo uma terra inculta ou mal cultivada? Sem máquinas, sem uma habitação no lugar de trabalho, sem crédito para esperar o tempo da colheita, sem instruções cooperativas que comprem a própria colheita (e isso se chegar à colheita sem antes se ter enforcado no mais forte arbusto do bosque ou na mais tísica figueira selvagem da terra inculta?) e o salvam das garras dos usuários – sem tudo isso, o que pode ganhar um camponês pobre com a invasão? (GRAMSCI, 1987, p.137-138)

A citação acima pertence ao ensaio gramsciano significativamente intitulado *Alguns temas da questão meridional*. Se em seu texto de 1960, Visconti não informou o título do escrito de Gramsci que o ajudou a “compreender quais eram os fundamentos históricos, econômicos e sociais em que se assentava o drama do Sul”, nada impede trabalharmos com a hipótese de que seja este o ensaio que o diretor esteja se referindo, e não os textos que compõem os *Cadernos do Cárcere*. Se nossa hipótese estiver correta, talvez a reflexão de Gramsci a respeito da realidade meridional – presente em *Alguns temas da questão meridional* – constitua, juntamente com as experiências políticas do cineasta, o divisor de águas para a radicalidade de sua interpretação sobre a dura realidade do *mezzogiorno* em *La terra trema*, e nos ajude a compreender algumas estratégias narrativas operadas pelo diretor.

III

Redigido em outubro de 1926, o ensaio *Alguns Temas da questão meridional* permaneceu inconcluso por causa da prisão de Gramsci pelas forças do Estado fascista em novembro do mesmo ano. Foi publicado pela primeira vez em 1930, na França em *Lo Stato Operaio*, um jornal do PCI de restrita circulação. Somente em 1945, com a republicação nas páginas da revista *Rinascita*, importante periódico fundado e dirigido por Togliatti, o ensaio pôde ser amplamente conhecido pelo público italiano. E, “desde então, continua sendo guia de todos os que pretendem resolver radicalmente e para sempre a *questão do Sul*” (CARPEAUX, 2015).

Em uma famosa passagem de seu ensaio, refletindo a influência exercida pelo intelectual meridional sobre a massa de camponeses, Gramsci traça de maneira sintética e precisa o quadro social composto pelas forças históricas responsáveis pela desagregação social do *mezzogiorno*:

Afirmamos que o camponês meridional está ligado ao grande proprietário de terras por meio do intelectual. Este tipo de organização é o mais difundido em todo o Sul continental e na Sicília. Forma um monstruoso bloco agrário que no seu conjunto funciona como intermediário e guardião do capitalismo setentrional e dos grandes bancos. Seu único objetivo é conservar o *status quo* (GRAMSCI, 1987, p. 158).

Em outra passagem, ao afirmar que “a burguesia setentrional subjugou a Itália meridional e as ilhas [Sardenha e Sicília], reduzindo-as a colônias de exploração” (GRAMSCI, 1987, p. 136), Gramsci traça uma relação estrutural, de tipo colonial, entre as duas regiões da Itália, ao mesmo tempo em que faz a denúncia ao bloco histórico responsável pela reprodução do *status quo*, que se assenta na exploração das “massas camponesas meridionais subjugadas pelos bancos e pelo industrialismo parasitário do Norte” (GRAMSCI, 1987, p. 136). De forma análoga às relações estabelecidas entre as classes dominantes das nações colonizadas e colonizadoras, o grande bloco agrário - matriz da formação e reprodução das mazelas sociais do *mezzogiorno* - caracterizado até então como resquício feudal, aparece aqui como funcionalmente vinculado ao desenvolvimento do capitalismo setentrional. Fruto do desenvolvimento desigual e combinado do capitalismo nacional, a desagregação social do Sul é apresentada como um problema estrutural de toda sociedade. Ao que

parece, longe de caracterizar a Itália como uma sociedade dual, marcada por uma estrutura meridional arcaica e feudal que pesa como uma bola de chumbo sobre uma sociedade setentrional moderna e capitalista, na visão de Gramsci, a Itália forma um todo orgânico, onde as disparidades regionais fazem sistema e servem para repor, a cada etapa do desenvolvimento do capitalismo nacional, as marcas do atraso e da desagregação social em benefício das classes pertencentes ao bloco dominante. Estruturalmente ligadas ao desenvolvimento da moderna região setentrional, as mazelas do Sul não se resolveriam por meio de soluções economicistas e tecnicistas, e muito menos com as saídas separatistas. Entendendo a *questão meridional* como algo intrínseco às contradições derivadas do desenvolvimento do capitalismo nacional, Gramsci concebe a superação da miséria meridional dentro do quadro de suplantação do domínio político e econômico do bloco histórico responsável pela reprodução do *status quo*, ou seja, das classes dominantes meridionais e setentrionais. Dessa forma, os problemas da realidade meridional para Gramsci são vistos como um problema do capitalismo nacional, e sua supressão só pode ser concebida sob o prisma da luta de classes. Ou seja, da aliança política entre a massa de subalternos, que “permite mobilizar contra o capitalismo e o Estado burguês a maioria da população trabalhadora” (GRAMSCI, 1987, p. 139). Se a superação do drama do Sul está estreitamente vinculada à luta de classes dirigida pelos proletariados do Norte, esses últimos só se constituirão como força política relevante no quadro nacional se conseguirem a adesão em massa da classe trabalhadora da Itália. No contexto italiano da época essa classe era formada por cerca de um terço de trabalhadores urbanos e cerca de dois terços de trabalhadores rurais. Sem a aliança com os camponeses, a luta política dos proletários é inócua frente as forças da ordem. Logo, para alcançar a adesão em massa de camponeses, é imprescindível aos operários revolucionários entenderem as raízes históricas do drama dos trabalhadores do Sul, ou seja, as bases estruturais da chamada *questão meridional*, forma particular como se assume a questão camponesa no sul da Itália:

(...) o proletariado pode se tornar classe dirigente e dominante na medida em que consegue obter o consenso das amplas massas camponesas. Mas a questão camponesa na Itália está historicamente determinada, não é a “questão camponesa e agrária em geral”. Na Itália, em decorrência da tradição italiana determinada e do desenvolvimento determinado da história italiana, a questão camponesa assumiu duas formas típicas e peculiares: a questão meridional e a questão vaticana. Conquistar a maioria das massas camponesas, portanto, significa para o proletariado italiano apropriar-

se dessas duas questões do ponto de vista social, compreender as exigências a seu programa revolucionário de transição, colocar essas exigências entre as suas reivindicações de luta (GRAMSCI, 1987, p. 139).

Porém, para a realização da aliança política entre as duas categorias de trabalhadores, feita com base na resolução dos problemas reais dos camponeses, é imprescindível ao proletariado revolucionário criar estratégias para o combate nas diversas frentes de produção e circulação das ideias. Ou seja, minar as bases ideológicas responsáveis pelos preconceitos presentes tanto no operariado setentrional, que vê o Sul como “uma grande bola de chumbo que se opõe aos grandes desenvolvimentos da economia nacional”, quanto os preconceitos enraizados nos camponeses através dos intelectuais meridionais, que apontam o Norte como “um único bloco de inimigos de classes”. Ambos os preconceitos, “inculcados pela propaganda burguesa” e pelos intelectuais meridionais, teriam o “mérito” de ocultar a verdadeira raiz da desagregação social do Sul. Eles sobrepõem no discurso ideológico as oposições derivadas das divergências entre as regiões, culturas e grupos étnicos, dissimulando os conflitos existentes na *práxis* social entre as classes sociais fundamentais.

Em seu esforço de ilustrar a dificuldade da construção de uma identidade comum entre os camponeses meridionais e os proletariados setentrionais, Gramsci relata dois exemplos em que os camponeses ora formavam fortes vínculos político-culturais com a burguesia regional – vínculos sustentados em elementos derivados da cultura local, como a língua comum e as memórias afetivas que compartilhavam da região natal –, ora apresentavam grande repulsa aos proletariados. E, nos piores dos casos, propiciavam às forças da ordem um grande regimento militar facilmente mobilizado contra as ações revolucionárias do operariado industrial – fato que realmente ocorreu nas repressões às grandes greves e ocupações de fábricas no primeiro biênio do século vinte. Num dos exemplos relatados por Gramsci, podemos ver a descrição precisa da forma como os gestos, as roupas e o modo de vida – a cultura em geral – tornam-se elementos políticos e ideológicos de extrema importância na luta de classes na Itália. Ao narrar um diálogo entre um grevista sardo ligado ao partido comunista com um soldado pertencente à *brigada Sassari* - regimento militar constituído de sardos enviados a Turim para reprimir uma greve de operários -, Gramsci enfatiza a distância cultural entre o soldado de origem camponesa e os

operários da grande metrópole, e a dificuldade do operariado em criar uma identificação de classe com os camponeses, que custam em aceitar que os operários são tão pobres e explorados quanto os trabalhadores rurais:

[...] O estado de espírito dos soldados pode ser caracterizado por este relato de um operário de curtume de Sassari, incumbido das primeiras sondagens de propaganda: “Aproximei-me de uma tenda da Praça X (nos primeiros dias os soldados sardos acamparam nas praças como se estivessem numa cidade conquistada) e conversei com um jovem camponês que por ser de Sassari como eu, me acolheu cordialmente. ‘O que vocês vieram fazer em Turim?’ ‘Viemos para disparar contra os *senhores* que fazem greve’, ‘Mas não são *senhores* os que fazem greve, são os operários e são pobres’. ‘Aqui todos são *senhores*: todos têm gravata e colarinho e ganham 30 liras por dia. Os pobres eu conheço bem e sei como se vestem; em Sassari, sim, lá há muitos pobres; todos nós lavradores (zappatori) somos pobres e ganhamos 1,50 lira por dia.’ ‘Mas eu também sou operário e sou pobre’. ‘Você é pobre porque é sardo’. ‘Mas se eu fizer greve com os outros, disparará contra mim?’ O soldado refletiu um pouco e, apoiando a mão em meu ombro, afirmou: ‘Ouça, quando você fizer greve com os outros, fique em casa!’ ”.

Era este o espírito da absoluta maioria da brigada, que contava com apenas um pequeno número de operários, mineiros da bacia de Iglesias (GRAMSCI, 1987, pp. 144-145).

Em outro trecho do mesmo relato, além da instrumentalização política que as forças da ordem fazem da memória afetiva gerada em conflitos passados, também podemos notar o cuidado de Gramsci em caracterizar os gestos e ações mais elementares que marcaram a conduta da burguesia de Turim com os brigadistas recém-chegados e seu significado político em um contexto de radicalização do conflito de classe:

A brigada Sassari havia participado da repressão ao movimento insurrecional de Turim em agosto de 1917 [durante os levantes do proletariado turinês em favor do pão e contra a guerra]; todos estavam seguros de que ela não se confraternizaria mais com os operários, em virtude das recordações de ódio que toda repressão deixa na multidão (até mesmo contra os instrumentos materiais da repressão) e nos regimentos em decorrência das recordações dos soldados caídos sob golpes dos insurretos. A brigada foi recebida por uma multidão de damas e cavalheiros que ofereciam flores, frutas, e cigarros aos soldados (GRAMSCI, 1987, p. 144).

Se “uma multidão de damas e cavalheiros que ofereciam flores, frutas, e cigarros aos soldados” em sua chegada, a partir do momento em que a presença dos soldados em Turim não era mais oportuna, este conjunto de agrados e cortesias tornaram-se dispensáveis. Gramsci relata que a burguesia obrigou “a brigada partir de noite, repentinamente; [e] nenhuma multidão elegante a aplaudia na estação”

(GRAMSCI, 1987, p. 144). Evidenciando, assim, que aquela cordialidade inicial da burguesia turinesa não passava de oportunismo populista para arrebanhar ideologicamente a milícia de sardos no conflito contra o operariado.

Outro exemplo dado por Gramsci consiste no relato da reunião dos membros da *Jovem Sardenha* em Turim, e o trabalho dos comunistas em minar os vínculos culturais e afetivos que ligavam - juntamente com a crença em esperanças baseadas em promessas populistas - a massa de subproletariados sardos às causas políticas das classes média e alta da Sardenha:

Em 1919 formou-se a associação “Jovem Sardenha” (...). A “Jovem Sardenha” propunha-se a unir todos os sardos da ilha e do continente num bloco regional capaz de exercer uma eficaz pressão sobre o governo para fazer com que fossem cumpridas as promessas feitas aos soldados durante a guerra. (...) A ela aderiram advogados, professores e funcionários, com o entusiasmo criado por toda nova possibilidade de pescar cruzeiros, comendas e medalhas. A assembleia constituinte, convocada em Turim pelos sardos habitantes do Piemonte, tornou-se imponente em função do número de participantes. Esses eram, na sua maioria, gente pobre, populares sem qualificação distinguível, serventes, pequenos pensionistas, ex-carabineiros, ex-guardas carcerários, ex-fiscais alfandegários, que exerciam pequenos e variadíssimos negócios: todos estavam entusiasmados com a ideia de se encontrar entre patrícios, de ouvir discursos sobre a terra, à qual continuavam ligados por inúmeros laços de parentesco, de recordações, de amizade, de sofrimentos, de esperanças: a esperança de voltar à sua localidade, mas a uma localidade mais rica e próspera que oferecesse condições de viver, mesmo que modestamente (GRAMSCI, 1987, pp. 142-143).

No relato acima, Gramsci define dois grupos distintos de sardos. O primeiro, uma camada média, formada por setores da burocracia estatal, profissionais liberais e funcionários públicos. O segundo, formado por uma grande massa de subproletariados e funcionários sem qualificação, cuja desagregação social e política propicia as condições sociais e psíquicas para que sejam facilmente arregimentados e politicamente dirigidos pelos primeiros. Continuando com o relato sobre a assembleia de formação da “Jovem Sardenha”, Gramsci constata a importância dos apelos afetivos e culturais invocados por esse setor médio, advindo das regiões agrárias, para ganhar apoio das massas. Além disso, mostra as dificuldades e os riscos sofridos pelos operários comunistas em rebater este tipo de discurso e persuadir os trabalhadores dos verdadeiros interesses em jogo:

Os comunistas sardos, em número exato de oito, foram à reunião, apresentaram uma moção à presidência, procuraram fazer uma intervenção de minoria. Após o discurso inflamado e retórico do relator

oficial, adornado com todos os enfeites e belezas da oratória regional, após terem os oradores chorado as recordações das dores passadas e do sangue derramado na guerra pelos regimentos sardos, e estarem entusiasmados até o delírio com a ideia do bloco compacto de todos os filhos generosos da Sardenha – após tudo isso, era muito difícil “fazer passar” a intervenção minoritária; as previsões mais otimistas eram, se não o linchamento, pelo menos um passeio até a fechadura da polícia após terem se safado das consequências da “nobre indignação da multidão” (GRAMSCI, 1987, p. 143).

Mesmo diante das dificuldades, uma vez passada a catarse gerada pela inflada fala do orador oficial da “Jovem Sardenha”, os comunistas sardos de Turim conseguiram com o discurso persuasivo, pautado na oposição entre os reais interesses das classes presentes na própria organização sarda, deslegitimar a oratória da autoridade regional, trazendo uma parcela da massa de subproletariados para as fileiras do partido comunista:

A comunicação lida foi, porém, escutada com atenção e, uma vez rompido o encanto, rapidamente – mas metodicamente – chegou-se à conclusão revolucionária. O dilema – sois vós, pobres diabos sardos, favoráveis a um bloco com os senhores da Sardenha que vos arruinam e que são os guardiões locais da exploração capitalista, ou sois favoráveis a um bloco com os operários revolucionários do continente, que desejam abolir todas as explorações e emancipar todos os oprimidos? – foi introduzindo nos cérebros dos presentes. O voto por divisão foi um formidável sucesso: de uma parte, um grupinho de vistosos senhores, de funcionários de cartola, de profissionais liberais lívidos de raiva e de medo com três ou quatro dezenas de policiais em busca de consenso e, de outra parte, toda a multidão dos pobres-diabos e das mulherzinhas vestidas de festa em torno da minúscula célula comunista. Uma hora depois, na Câmara do Trabalho, era constituído o Círculo Educativo Socialista Sardo. Com 256 inscritos; a formação da “Jovem Sardenha” foi adiada *sine die* e não teve mais vez (GRAMSCI, 1987, p. 143-144).

Podemos estranhar os termos depreciativos usados por Gramsci - líder comunista e também sardo de família pobre que passou duras necessidades – para descrever seus conterrâneos: uma *multidão de pobres-diabos e mulherzinhas vestidas de festa*. Porém, podemos supor que, longe de expressarem preconceito social do autor, os termos foram calculadamente escolhidos para caracterizar a forma como o “grupinho” formado pelos *vistosos senhores, funcionários de cartola e profissionais* liberais passam a ver seus conterrâneos pobres, quando o consenso entre eles é quebrado. Fazendo com que a raiva e o medo substituam os “nobres sentimentos” que fraternalmente os ligavam à massa já não tão pacífica. Essa ironia de Gramsci pode ser comprovada por outra, aquela que fala da utilização de “três ou

quatro dezenas de policiais”, por parte do grupinho de vistosos senhores, para se buscar o “consenso”. Extremamente populista e autoritário, esse estrato médio, constituído pela pequena burguesia, funcionários e profissionais liberais, tem forte influência sobre a massa de desagregados do campo. Dada a sua origem social - nem camponesa, nem latifundiária –, é caracterizado por uma postura ambígua frente aos interesses das diferentes classes fundamentais: “democrático na face camponesa, reacionária na face voltada para o grande proprietário e para o governo, politiqueiro, corrupto, desleal” (GRAMSCI, 1987, p. 155-156). Assim, tanto por sua origem social, quanto sua postura política frente aos camponeses, podemos aproximá-lo ao seguimento social nomeado por Gramsci de *intelectuais meridionais*:

o intelectual meridional deriva predominantemente de uma camada que no Sul é ainda notável: o burguês rural, ou seja, o pequeno e médio proprietário de terras que não é camponês, que não trabalha a terra que possui e cede em aluguel ou em simples meação, deseja arrecadar o suficiente para viver convenientemente, para mandar os filhos à universidade ou seminário, para fazer o dote às filhas que de devem esposar um oficial ou um funcionário civil do Estado. Os intelectuais recebem desta camada uma áspera aversão pelo camponês trabalhador, considerado como máquina de trabalho que deve ser sugada até o osso e que pode ser facilmente substituída em decorrência da superpopulação trabalhadora; recebem também o sentimento atávico e instintivo de desatinado medo perante o camponês e as suas violências destruidoras; e, conseqüentemente, um hábito de hipocrisia refinada e uma refinadíssima arte de enganar e domesticar as massas camponesas (GRAMSCI, 1987, p. 156).

Se lembrarmos da citação do ensaio de Gramsci que transcrevemos parágrafos acima, aquela que diz que os *intelectuais meridionais* formam uma peça fundamental do “monstruoso bloco agrário que no seu conjunto funciona como intermediário e guardião do capitalismo setentrional e dos grandes bancos” (GRAMSCI, 1987, p. 158), perceberemos que essa pequena assembleia da *Jovem Sardenha* já figura, *in nuce*, uma parcela significativa do núcleo básico da estrutura social do *Mezzogiorno*:

O Sul da Itália pode ser definido como uma grande desagregação social. Os camponeses, que constituem a grande maioria da sua população, não têm nenhuma coesão entre si. (...) A sociedade meridional é um grande bloco agrário constituído por três estratos sociais: a grande massa camponesa, amorfa e desagregada; os intelectuais da pequena e média burguesia rural e, por fim, os grandes proprietários de terra e os grandes intelectuais. Os camponeses meridionais estão em constante efervescência, mas, como massa, são incapazes de dar uma expressão centralizada às suas aspirações e necessidades. O estrato médio dos intelectuais recebe da base camponesa os impulsos para sua atividade política e ideológica. Os grandes proprietários no campo político e os grandes intelectuais no

campo ideológico centralizam e dominam, em última análise, todo este conjunto de manifestação. Como é natural, é no campo ideológico que a centralização se verifica com maior eficácia e precisão (GRAMSCI, 1987, p. 154).

Diante de tal quadro social, a massa camponesa, apesar da potência revolucionária de sua insatisfação, seria por si mesma incapaz de dar uma expressão centralizada às suas próprias aspirações e necessidades, ficando ligada por meio dos intelectuais derivados da pequena e média burguesia local ao grande proprietário rural. Propiciando um mercado cativo e também fonte de mão de obra barata, as mazelas sociais do Sul se tornam funcionais para a burguesia do Norte. Dessa forma, adaptando uma expressão que André Singer utilizou para caracterizar as contradições históricas derivadas de outro contexto social, para Gramsci, somente a aliança política entre os camponeses meridionais e operários setentrionais contra o domínio político e econômico do bloco histórico responsável pela reprodução do *status quo* poderia dar fim a esse *estranho arranjo político em que os explorados sustentam a exploração* (SINGER, 2012, p.21).

III

O vínculo entre as reflexões gramscianas sobre a realidade meridional e as estratégias artísticas do filme de Visconti pode vir à luz com a análise dialética caracterizada pela indissociação entre forma estética e conteúdo político e histórico da obra. Esta perspectiva que atua na superação do contraste infecundo entre forma e conteúdo da obra artística é justificada pela própria motivação que impulsionou Visconti para a produção de *La Terra Trema*: visando atender a uma demanda social bem específica, o filme foi concebido como um documentário sobre a vida dos trabalhadores sicilianos, recomendado pelo próprio PCI para as primeiras eleições do pós-guerra em 1948.

Antes de partir para as filmagens, Visconti escreve um projeto (*Appunti per un film documentario sulla Sicilia*), a partir do qual pretende filmar três histórias que correm em paralelo num único filme. As histórias passariam contemporaneamente na Sicília, e narrariam os infortúnios e a luta de três diferentes comunidades de trabalhadores – pescadores, mineiros e camponeses - pela própria sobrevivência e contra seus exploradores locais; de acordo com o diretor:

Tres típicos ambientes de trabajo en Sicilia. Tres aspectos de una misma lucha contra las dificultades de los hombres y de las cosas, que encuentran en su desarrollo afinidades rítmicas y conceptuales. Por estas afinidades las historias se mezclan y se complementan alternativamente en un crescendo que, partiendo del primer núcleo desordenado y disperso de una familia de pescadores, desplaza el problema a una mina y luego al campo, ampliándolo hasta hacerle asumir la grandeza del coro (VISCANTI, 2011, p.213).

Como podemos notar na citação acima, nesse escrito Visconti se mostra preocupado em sublinhar a convergência entre as “afinidades rítmicas y conceptuales” da narrativa. Ou seja, a adequação entre os elementos formais derivados da composição sonora e imagética da obra com a temática da luta de classes, comum às três histórias. Essa convergência progressivamente se afirmaria na passagem de um estado inicial de desagregação da massa de trabalhadores subalternos da Sicília para um estado final de solidariedade entre as diferentes categorias de trabalhadores, contra a exploração e a opressão exercida pelo bloco hegemônico local. Dessa forma, diferentemente do que foi filmado posteriormente, neste projeto o desfecho épico-revolucionário do filme encontraria sua expressão formal mais apropriada na “grandeza del coro”; de acordo com Mariano Mestman:

El proyecto se desplegaba en un “crescendo” épico hacia un desenlace positivo, victorioso. Porque cuando los campesinos – tras ser víctimas de una matanza ejecutada por la mafia de la zona – deciden ocupar las tierras y son asediados por la policía y los carabineros, se produce “el milagro”. Escribe Visconti: “Las ciudades, los campos se movilizan para apoyar a estos campesinos que han presentado batalla contra el milenario tabú.

Vencerán la batalla gracias a la solidaridad de todos los otros trabajadores de la isla (pescadores, jornaleros, obreros, etcétera); el gobierno se verá presionado a intervenir para resolver la disputa” (MESTMAN, 2011, p. 188-189).

Devido ao baixo orçamento liberado pelo partido e da equipe reduzida para um filme tão extenso – híbrido de documentário e ficção –, Visconti acabou filmando apenas o drama dos pescadores, manteve o título original (*La terra trema*) e acrescentou um subtítulo que remete ao projeto maior: *Episodio del mare*. Lino Micciché, que se debruçou detidamente sobre os primeiros esboços que deram nascimento ao projeto do documentário/ficção presente nos *Appunti per un film documentario sulla Sicilia*, apontou para a ausência de influências verguianas nos escritos de Visconti que precedem estes *Appunti*. O crítico comprovou que os diversos elementos que remetem à narrativa de Verga só se cristalizaram em *La terra trema* durante o processo de feitura (filmagem e montagem) do filme:

L'avventura di questo capolavoro viscontiano [*La terra trema*] era cominciata in un giorno della tarda primavera del 1947 (presumibilmente dopo gli eventi di Portella della Ginestra: 1ª maggio 1947), quando, tramite i buoni uffici di Antonello Trombadori, il PCI chiese a Visconti la realizzazione di un documentario destinato alla promozione elettorale in vista delle elezioni dell'anno dopo.

[...] Nell'avviata primavera (inizio di giugno), Visconti parte per i sopralluoghi siciliani, durante i quali visita paesi rivieraschi e siti minerari, impianti industriali cittadini e zone di latifondo, documentandosi al tempo stesso sulle cronache delle battaglie politico-sindicali siciliane. Al ritorno, in piena estate 1947, il regista abbozza lo schema narrativo e produttivo del documentario [...]. La lavorazione, secondo il piano, dovrebbe durare complessivamente meno di due mesi: dal 10-11 novembre '47 al 6-7 gennaio '48, secondo un minuzioso piano di riprese e spostamento. Dalla consultazione delle varie scalette e degli appunti viscontiani di questo periodo, non vi è ancora, in MAR [*episodio del mare*], quasi nessuna traccia (non un nome, non un episodio, non un esplicito richiamo) del verghismo che caratterizzerà, poi, il film effettivamente realizzato. Tale progetto resta sostanzialmente immutato fino ai primi di settembre del '47, quando – in una lettera al proprio direttore di produzione (Forges Davanzati) Visconti, dai suoi ozi ischitani, scrivi, fra l'altro: “Il documentario in questione dovrà avere il tono e il significato di un *pamphlet* sociale. Rapido e preciso come una freccia”. Ma, tra l'avviato settembre e la prima decade di ottobre, Visconti sembra avere i primi sostanziali dubbi. Innanzitutto, perché il progetto complessivo gli è cresciuto tra le

mani e, più lo dettaglia nella sua articolazione triepisodica [...], più si ingigantisci. E poi perché, nel lavorare su MAR [*episodio del mare*], ha cominciato a usare il testo de 'Malavoglia' (a lui caro fin dall'inizio degli anni quaranta, quando ne aveva scritto con fervido entusiasmo in un articolo, "*Tradizione ed invenzione*"; e ne aveva chiesto, ottenendola, una riduzione a Massino Mida, cercando di acquisirne i diritti dai nipoti dello scrittore), con una serie di espliciti riferimenti onomastici, topologici, episodici e narrativi alle pagine verghiane. È la di passaggio verso la terza, e definitiva, fase, che si conclude all'inizio del novembre '47, a ridosso dell'inizio delle riprese (27 novembre). In tale breve, ma intensissimo, periodo, Visconti, dapprima, sfuma due dei tre episodi [...], poi li accantona definitivamente: esorcizzando (consapevolmente?) l'eccesso di partiticità dell'iniziale *film de commande* del PCI con la trasformazione dell'"*episodio del mare*" (che resterà il sottotitolo de *La terra trema*) in una sorta di moderna rilettura de "*I Malavoglia*", che mutua, a piene mani, dal testo di Verga, dialoghi, situazioni, personaggi, eventi (MICCICHÉ, 2002, p. 15-16).

Tendo em vista a descrição de Micciché, podemos afirmar que as modificações sofridas por *La terra trema*, em suas diversas etapas de produção, talvez não estejam relacionadas apenas aos limites técnicos e materiais para a filmagem do complicado enredo do documentário-ficção sobre as três comunidades de trabalhadores. Seja por conta do curto espaço de tempo que Visconti delimitou para as filmagens – “La lavorazione, secondo il piano, dovrebbe durare complessivamente meno di due mesi” –, seja por conta da relação entre a temática das três narrativas e os dramáticos conflitos sociais que estavam ocorrendo na Sicília - conflitos derivados da radicalização da luta de classes na região e em toda a Itália -, podemos dizer que a intenção inicial do diretor convergia, tal como uma radical intervenção política na esfera pública, com a urgência de atuação das forças políticas de esquerda num contexto crucial para se alcançar a tão sonhada hegemonia política. “Il documentario in questione dovrà avere il tono e il significato di un *pamphlet* sociale. Rapido e preciso come una freccia”, afirmou Visconti. Porém, como a História mostrou, tanto por vias parlamentares – em razão da expulsão do PCI e do Partido Socialista das esferas institucionais de poder, após a DC (Democracia Cristiana) romper com o governo de coalisção e se aproximar dos fascistas - quanto por vias extraparlamentares - devido ao contexto da guerra fria e à influência de Stalin sobre o partido de Togliatti - a chegada da esquerda italiana ao poder não passou de uma breve ilusão, que, por um período de tempo muito maior, foi compensada por outra: sua hegemonia em importantes campos da produção cultural.

Renzo Renzi, em *Mitologia e contemplazione in Visconti, Ford ed Eisenstein* (1949), retomou os *Appunti per un film documentario sulla Sicilia* para caracterizar *La terra trema* como “una sorta di mistero marxista”, como vimos acima. Neste ensaio Renzi inaugurou a onda de leituras que sobrevalorizam o caráter mítico-religioso da narrativa como aspecto central do filme de Visconti:

Il film di Visconti [...] è una sorta di mistero marxista (la affermazione non scandalizzi). [...] L'episodio del mare, è, com'è noto, il primo della trilogia intitolata appunto *La terra trema*. In esso si raccontano le traversie di un pescatore il quale, avendo preso coscienza dello sfruttamento cui è sottoposto da parte del padrone, tenta la ribellione per via individuale, cercando di diventare a sua volta padrone. Naturalmente viene sconfitto (è questo naturalmente che occorre, dimostrare in maniera irrefutabile: mentre nel film esso diventa un'affermazione preordinata). Si accinge perciò a ricominciare la sua vita di lavoratore, in una attesa piena di presagi. Nei due successivi episodi (quello dei contadini e quello delle solfatare) si dovrebbero rappresentare, se Visconti li realizzerà, la presa di coscienza, da parte del proletario, del senso del collettivo come rimedio alla ribellione individuale che perpetua l'errore del sistema, e infine la vittoria conclusiva del proletario stesso in un nuovo ordinamento sociale. Voi sentite in *La terra trema* che basta dare un nome alle cose per accorgersi che, nel primo episodio, il proletario è sconfitto perché è ancora in preda al peccato di capitalismo, sfornito della rivelazione, in attesa dell'avvento. L'espiazione della colpa di capitalismo avviene in tre tappe o stazioni, fino alla conclusiva purificazione ed alla conquista della felicità terrena, come premio. *La terra trema* si muove sulla concezione dell'*Umano*, *Spoglia*, *Rinnova* dei misteri medioevali (RENZI, 1949, pp. 66-67).

A importância dos *Appunti per un film documentario sulla Sicilia* como projeto inicial para reconstituição da história do processo de produção de *La terra trema* não deve ser descartada, já que indica importantes preocupações formais que serão retrabalhadas no filme, além da cumplicidade política do diretor com o Partido Comunista Italiano. Porém, se a intenção do crítico é utilizar esses apontamentos para sustentar interpretações sobre o resultado de um processo que não se limita ao texto citado, as generalizações extraídas das análises do texto devem ser feitas com cautela. Isso porque, se a reflexão sobre os projetos fílmicos tem importância para se trazer à luz as diversas fases de construção da obra e as intenções iniciais do diretor, ela não pode substituir a análise concreta dos filmes e nem a reflexão precipitada sobre eles deve dar a última palavra sobre os filmes concluídos. Ao que parece, esses princípios básicos de interpretação fílmica não estavam na mente de Renzo Renzi ao “analisar” *La terra Trema* e escrever um dos ensaios mais citados e que, direta ou indiretamente, pautou as reflexões presentes em grande parte da fortuna crítica sobre

o filme de Visconti até os dias atuais. Na medida em que a caracterização de *La terra trema* como uma “sorta de mistero marxista” deriva apenas da análise dos *Appunti per un film documentario sulla Sicilia* e não da reflexão sobre o resultado fílmico, que em hipótese alguma apresenta as três fases da estrutura básica dos mistérios medievais, podemos dizer que a interpretação do filme feito por Renzi apresenta grandes problemas.

Outro limite da reflexão de Renzi, e que a crítica posterior ao ensaio de 1949 parece não ter levado em conta ao abraçar sua caracterização sobre a obra que estamos estudando, diz respeito ao explícito equívoco de suas considerações sobre o próprio conteúdo do projeto escrito por Visconti; estamos nos referindo à caracterização que Renzi faz do destino de ‘Ntoni como uma espécie de expiação moral/ideológica da culpa por sua empreitada. Nas palavras do autor: ‘Ntoni, como símbolo do trabalhador explorado, “è sconfitto perché è ancora in preda al peccato di capitalismo”, pois “avendo preso coscienza dello sfruttamento cui è sottoposto da parte del padrone, tenta la ribellione per via individuale, cercando di diventare a sua volta padrone”. Ora, se nos determos apenas nos apontamentos de Visconti sobre o filme documental sobre a Sicília, em nenhum momento o diretor diz que ‘Ntoni construiu ou pretendia construir uma empresa capitalista, passando, assim, da condição de explorado para de explorador do trabalho alheio. Em seu texto, Visconti informa que após ‘Ntoni ser preso com outros pescadores, pois atacaram um grande barco pesqueiro que impedia que a pesca chegasse às redes de suas pequenas embarcações¹⁵, a personagem formula um plano para se libertar da exploração sofrida por meio da espoliação mercantil, resgatando o produto gerado pelo trabalho da própria família das mãos dos mercadores locais:

[...] Él logra entusiasmar incluso a los viejos de su familia alrededor de un proyecto: montar una pequeña industria de pescado salado. Será necesario echar mano de todos los ahorros, imponerse sacrificios, vender lo vendible de la casa y, después, comprar barriles, sal y mantener a disposición un fondo de dinero para el transporte de los barriles a la ciudad.

¹⁵ Nas palavras de Visconti: “[...] una noche de buena pesca es siempre bendecida, aunque no traiga riqueza. Los pescadores miran siempre con rabia, a lo lejos, el paso de los grandes barcos pesqueros bien equipados, que ‘peinan’ el fondo del mar con sus redes interceptando el flujo de peces antes de que lleguen a las pequeñas redes de los pescadores del golfo. / ‘Ntoni y un grupo de jóvenes toman la iniciativa de dar batalla a uno de estos grandes barcos –aunque también los viejos pescadores están de acuerdo -. Diez, veinte barcas parten al ataque. Salen al mar abierto y con furia, con desesperación, comienzan a cortar las amplias redes del pesquero. / Una furibunda, dramática pelea se desata entre la tripulación del pesquero, que ha acudido en sus chalupas, y los pescadores del pueblito” (VISCONTI, 2011, p. 214).

[...] La barca de 'Ntoni entre en el mar. La noche le es propicia, y mientras la familia se moviliza para preparar los barriles, al alba la barca vuelve cargada de peces. Grandes esperanzas alimentan la valiente tentativa de la familia de 'Ntoni (VISCONTI, 2011, p. 215).

Desta forma, mesmo não rompendo com a lógica mercantil, 'Ntoni não se torna um capitalista. Com seu empreendedorismo – próprio do sonho pequeno-burguês de liberdade e independência –, 'Ntoni deseja apenas ser patrão de si mesmo, livrando-se da rede de espoliação e dependência tramada pelos atacadistas locais, que detêm o monopólio local sobre a venda e a compra da pesca. Se o projeto levado a cabo por 'Ntoni está longe de ser uma empreitada capitalista, o motivo de sua “queda” também não parece estar muito próximo de uma suposta expiação moral devido a um pecado cometido pela personagem. Somada ao desastre com a tempestade, fruto da convergência entre um fenômeno natural com a imprudência de 'Ntoni, Visconti enfatiza em mais de uma passagem de seu texto a determinação de natureza social da derrota da personagem. Retira, assim, o drama de 'Ntoni do âmbito privado – a expiação da culpa do indivíduo perante um ideal de moralidade – e traz para o primeiro plano da narrativa a relação entre o fracasso da personagem e as repercussões sociais das suas ações na esfera pública. Ao que tudo indica, é na não adesão dos demais pescadores ao projeto de libertarem-se das redes de exploração armadas pelos mercadores locais e no repúdio e na exclusão sofrida pelos Valastro por parte dos demais membros da comunidade após a perda do barco, que se encontram os obstáculos sociais - e não, simplesmente, morais - responsáveis pela “queda” da personagem:

El proyecto, a pesar de las dificultades de todo tipo, se hace realidad. Todos los demás pescadores de la zona son escépticos, y comienza la maledicencia. Escepticismo y maledicencia alimentados por las malas artes del mayorista, el cual ve con preocupación el desarrollo de este peligroso ejemplo de independencia (VISCONTI, 2011, p.215).

Cuando la tempestad termina la barca está reducida a una carcasa que flota por milagro. Se ha perdido todo: redes, equipos, remos. En la tarde, todavía nublado, la barca de 'Ntoni vuelve al amarradero remolcada por las barcas del pueblo, que han acudido en su ayuda una vez finalizada la tormenta, y es acogida por la muda desesperación de las mujeres y el respetuoso silencio de sus compañeros. No falta, sin embargo, una actitud de falsa compasión: 'Ntoni quiso hacer algo nuevo, quiso romper un tradición de resignado sufrimiento y ahora ha perdido. La envidia que por un momento había alimentado los corazones de los resignados pescadores ha sido vengada (VISCONTI, 2011, p.217).

Ao colocar tanta ênfase na ação negativa que a comunidade de trabalhadores do mar exerce sobre o fracasso de 'Ntoni, o agente transformador do enredo deixa de ser apenas o indivíduo e a sua culpa e engloba também os demais agentes que compõem do quadro social onde atua. Ligada a isso, Visconti descreve, quase que didaticamente, a forma como a própria moral do grupo que isola 'Ntoni e sua família - cristalizada nos *habitus* que reproduzem as relações sociais responsáveis pela “tradición de resignado sufrimiento” - é afetivamente mobilizada em interesse dos exploradores para que os próprios explorados participem da reprodução dos mecanismos de opressão; contribuindo, assim, para que nada mude e tudo fique como está. Ante ao “desarrollo de este peligroso ejemplo de independencia”, a inveja, o ceticismo e a falsa compaixão dos demais trabalhadores que isolam socialmente a família de 'Ntoni são relacionados ao poder econômico e ideológico que os mercadores exercem sobre a comunidade de subalternos. Diferentemente do que pontua o ensaio de Renzi, o destino de 'Ntoni deve ser pensado dentro de um quadro social, no qual a vontade de mudança almejada por um indivíduo necessariamente bate de frente com valores sociais enraizados na tradição e com o poder e interesses das autoridades locais, que tem grande influência ideológica sobre a ação e consciência da massa de subordinados. Pensar em uma vitória da ação isolada de 'Ntoni neste contexto torna-se ingenuidade ou idealismo romântico.

Ao não dar a devida atenção aos mecanismos sociais responsáveis pelo isolamento de 'Ntoni – que, como vimos, são explícitos no texto de Visconti –, Renzi parece compensar as lacunas de sua interpretação, trazendo para o primeiro plano de sua análise a predominância da tonalidade irreal e abstrata da obra de Visconti. Para o crítico, tal tonalidade seria formalmente expressa pela progressiva rarefação de índices de realidade na narrativa, e pela cadência lírica que travessa toda a obra. É se baseando em tais argumentos que Renzi, ao problematizar o desfecho de *La terra trema*, marcado pelo tom da derrota, caracteriza como irreal o progressivo isolamento da personagem central:

Voi sentire infatti che *La terra trema* comincia in una precisa società attuale: uomini d'oggi i personaggi, d'oggi i loro problemi, d'oggi gli ambienti. Via via però il film si rarefa: il dramma di 'Ntoni, dietro la cadenze del diario lirico di Verga [...], poggia sempre più in una società astratta, una società senza tempo che segue le orme di una concezione romantica. 'Ntoni sconfitto rimane sempre più isolato, inspiegabilmente isolato, se si confrontano i suoi fatti con quelli della vita d'oggi che il film vuole rappresentare. Tanto isolato che premono alle labbra osservazioni persino banali: “Ma perché – si pensa – 'Ntoni

non cerca aiuto alle organizzazioni politiche e sindacali del suo paese?” (l’affermazione non sembri fata per amore di paradosso) (RENZI, 1949, p. 67).¹⁶

Ao que parece, neste ponto Renzi também comete uma confusão que será comum à crítica posterior ao seu ensaio. Para sustentar a caracterização de *La terra trema* como uma fábula mitológica, marcada pela rarefação de índices de realidade, o crítico toma como parâmetro ideal para se julgar o realismo de *La terra trema* as características estéticas normalmente imputadas pela crítica de matriz *baziniana* ao neorrealismo italiano. Desta forma, associa diretamente o realismo à apreensão fenomenológica do real pelo mecanismo cinematográfico, confundindo, assim, a reconfiguração artística da realidade com o simples registro fílmico da realidade. Como veremos mais abaixo, também Lino Micciché problematizou a rarefação de indicadores históricos que denotassem a realidade de Aci Trezza em 1947 - data em que se passa a fábula do filme -, com o trágico destino de ‘Ntoni, aproximando-se muito da postura crítica de Renzi, que lamentou a ausência de instituições modernas em Aci Trezza que pudessem contribuir para um desfecho positivo da narrativa. Consciente da realidade que estava representando artisticamente e enfadado dos questionamentos que afirmavam que sua obra não se pautava na realidade vivida pelos pescadores de Aci Trezza, Visconti, em entrevista de 1951, quando respondeu aos questionamentos sobre ausência de partidos políticos e sindicatos em seu filme, afirmou:

[...] não queria alterar o real. O panorama político de Aci Trezza, quando rodava o filme, era o seguinte: cinco *qualunquisti*¹⁷ e o resto

¹⁶ Em 1994, no capítulo intitulado *Un viaggio nell’“altro de sé”: il “mistero marxista” di “La terra trema”* do livro *Visconti Segreto*, Renzi apresenta - de forma condensada, em um único parágrafo - os mesmos argumentos apresentados no ensaio de 1949: “Il film de Visconti, scrivevo, è una sorta di ‘mistero marxista’; e pensavo alla trilogia, nel corso della quale l’episodio del mare, il primo, esprime la condizione del proletario ancora in preda al peccato di capitalismo; il secondo, quello delle zolfatare (che resta, come il terzo, ancora da fare), esprime la presa di coscienza del senso della collettività da parte del proletario, come rimedio alla ribellione individuale che perpetua l’errore del sistema; mentre il terzo, l’occupazione delle terre da parte del contadino, dovrà raccontare la vittoria conclusiva del proletario stesso in un nuovo ordinamento sociale. La terra trema, così, si muove secondo il concetto partitico e schematico dell’“Umano-Spoglia-Rinnova’ dei Misteri medievali. L’adesione ad uno schema preordinato è dimostrata anche dal fatto che la storia inizia in maniera credibile; ma poi il protagonista si ritrova sempre più solo, inspiegabilmente solo, senza nemmeno una sede sindacale, per dire, alla quale rivolgersi. In realtà, egli non può scavalcare lo schema dato, cui si obbedisce mitologicamente. Accade, così, che una simile mitologia produca soltanto un atteggiamento di contemplazione della materia narrata, siccome l’autore sa, in cuor suo, che tutto ciò sta seguendo un cammino fatale” (RENZI, 1994, pp. 65-66).

¹⁷ De acordo com Mariarosaria Fabris: “No imediato após-guerra, a grave situação econômica, o fervilhar de novas ideias políticas e a participação de amplas camadas da população na vida nacional acabaram por alarmar a classe média italiana, particularmente a do sul, que aspirava à ordem,

indiferente. Não havia partidos, e ainda menos sindicatos. De resto, também houve políticos que fizeram-me essa pergunta, entre eles Togliatti [secretário geral do PCI]. E eu respondi que só havia uma coisa a fazer: ocupar-se mais a fundo de Aci Trezza (VISCONTI, 1988b, p.101).

Afirmando, sem meias palavras, as consequências políticas que os espectadores deveriam extrair do desfecho “negativo” seu filme, Visconti parece indicar que, diferentemente de uma estática “contemplazione di avvenimento preordinati, ai quali l'autore [...] non partecipa, perché segretamente sa che ‘così è e così sarà’”, o fracasso narrado pela sua obra representaria o processo de esclarecimento dos reais obstáculos a serem enfrentados por aqueles que anseiam por mudanças, e não simplesmente a contemplação esteticamente apurada de uma derrota enunciada. Como dirá em 1960, muito mais do que expressar uma postura de pura resignação cética, *La terra trema* já exigia em seu nascimento a postura crítica e realista presente na expressão - tantas vezes repetida por Gramsci - “pessimismo da inteligência e otimismo da vontade”. No entender do próprio diretor: “quando mais a inteligência se serve do pessimismo para procurar a verdade da vida, mais, em meu entender, a vontade se arma de uma carga otimista, revolucionária” (VISCONTI, 1988a, p.96). Ao apontar os obstáculos da derrota de ‘Ntoni e permitir que a personagem tome consciência de seus limites e, portanto, de seus próprios erros - “Está vencido, aislado, y talvez la experiencia podrá hacerle ver que ha perdido precisamente por estarlo” (VISCONTI, 2011, p.217) –, talvez Visconti, mesmo sem o saber, tenha superado a primeira grande dificuldade que, de acordo com Brecht, o artista e/ou intelectual comprometido com os oprimidos e a revolução precisa ter a coragem de enfrentar. E, talvez, foi por conta dessa coragem, não assumida mesmo por aqueles que se diziam a favor da democracia e do socialismo, que Visconti tenha sido mal compreendido por críticos e intelectuais de sua época. De acordo com Brecht,

[...] é preciso coragem para falar a verdade [...] sobre os vencidos. Muitos dos que estão sendo perseguidos perdem a capacidade de reconhecer seus erros. A perseguição parece-lhes a maior injustiça. Os perseguidores, porque perseguem, são maus, e os perseguidos terminam caçados por causa de sua bondade. Mas essa bondade foi derrotada, impedida, vencida. Então era uma bondade fraca, uma

sobretudo social, como valor supremo. Canalizando esse sentimento, Guglielmo Giannini, a 8 de agosto de 1945, fundava o movimento *L’Uomo Qualunque*, o que vinha demonstrar não apenas o quanto os princípios do fascismo ainda estavam arraigados em muitos italianos, mas, sobretudo, o profundo anti-socialismo das camadas médias moderadas e sua consequente insatisfação em relação à DC (Democracia Cristã) que não se resolvia a afastar do governo os comunistas e os socialistas” (FABRIS, 1996, pp.49-50).

bondade ruim, insustentável, desmerecedora de confiança. Porque não é admissível aceitar a fraqueza como parte da bondade, assim como se constata a umidade na chuva. Dizer que os bons são vencidos, não porque sejam bons, mas porque são fracos, isto requer coragem (BRECHT, 1967, pp. 20-21).

IV

Ao contrário do desfecho presente nos *Appunti per un film documentario sulla Sicilia*, veremos no próximo capítulo o modo como Visconti, em *La terra trema*, “partiendo del primer núcleo desordenado y disperso de una familia de pescadores”, refletiu sobre a importância de superação dos reais obstáculos que impedem que a rebelião, as dores e as esperanças de ‘Ntoni assumam “la grandeza del coro” e realizem uma radical ruptura com *status quo* (VISCONTI, 2011, p.213). No nosso entendimento, alguns procedimentos narrativos presentes na obra de Verga e de outros artistas foram retomados por Visconti numa espécie de atualização crítica de matéria cultural originariamente pertencente a outras formas e gêneros artísticos, para refletir artisticamente as contradições presentes na sociedade de seu tempo. Assim, a forma do filme – aquilo que constitui o que a crítica diz pertencer ao estilo da *mise-en-scene* de Visconti – não teria sua importância apenas como expressão de um suposto iconografismo pertencente ao estilo “autoral” do diretor, nem derivaria de uma característica puramente contemplativa da alma aristocrática do cineasta. Ao contrário, seriam indissociáveis do conteúdo da narrativa e da sua potencialidade crítica. Partindo das ricas considerações de Lino Micciché sobre o estranhamento gerado na fruição do filme e da relação que o choque linguístico de *La terra trema* estabelece entre seus espectadores setentrionais e o quadro de miséria meridional, talvez seja possível inverter sua conclusão a respeito do esteticismo contemplativo da cinematografia de Visconti. Diante de uma nova postura interpretativa – que, na verdade, nem é tão nova, pois retoma tanto os achados que Micciché expôs em seu livro de 1990, quanto suas problematizações levantadas em 1974 – talvez possamos verificar como Visconti configura nas diversas instâncias constitutivas de *La terra trema* o problema entre a comunicabilidade da narração e a latência crítica de uma obra inicialmente concebida como um “*pamphlet sociale*” que, dentro de um contexto de urgência política, deveria ser “rápido e preciso come una freccia”. Apostamos, assim, na hipótese de que o estranhamento da narrativa, gerado pelos elementos responsáveis pela menor fruição espetacular, exige dos espectadores uma maior atenção crítica frente à constelação de problemas postos em tela; e, de modo inverso, que o maior grau de empatia dos espectadores pelo drama sofrido pelas personagens

em tela seja responsável pela maior espetacularização da experiência estética e, portanto, pela menor demanda de atenção crítica. Isso porque, de acordo com Roberto Schwarz, ao refletir sobre o teor crítico do cinema que problematizou a “questão setentrional” do Brasil:

A proximidade [gerada pelo cinema] mistifica, estabelece um contínuo psicológico onde não há contínuo real: o sofrimento e a sede do flagelado nordestino, vistos de perto e de certa maneira, são meus também. A simpatia humana, que sinto, barra a minha compreensão, pois cancela a natureza política do problema. Na identidade perde-se a relação, desaparece o nexo entre o Nordeste e a poltrona em que estou. Conduzido pela imagem sinto sede, odeio a injustiça, mas evaporou-se o principal; saio do cinema arrasado, mas não saio responsável, vi sofrimento, mas não sou culpado; não saio como beneficiário, que sou, de uma constelação de forças, de um empreendimento de exploração. [...] Estética e politicamente a compaixão é uma resposta anacrônica; quem diz são os próprios elementos de que o cinema se faz: máquina, laboratório e financiamento não se compadecem, transformam. É preciso encontrar sentimentos à altura do cinema, do estágio técnico de que ele é sinal (SCHWARZ, 1978, pp. 27-28).

3. Paisagem, Trabalho, Conflito e História

I

La terra trema tem início com uma cena externa e noturna. A câmera, por meio de curtas e lentas panorâmicas, passa diante das faixadas de casas de uma vila. Enquanto vemos algumas pessoas em meio à escuridão das ruas, ouvimos o soar de sinos. Através das janelas, vemos a claridade no interior das casas. Por breves segundos, competindo com os sinos, ouvimos alguém assoviando uma canção. Logo após ouvirmos vozes masculinas, a câmera fixa-se diante de uma igreja. Na língua italiana é apresentada aos espectadores do filme uma nota textual indicando, juntamente com outras informações, o local onde se passa a narrativa: “Os fatos representados neste filme ocorrem na Itália, precisamente na Sicília, na cidade de Acitrezza, que se encontra no Mar Jônio a pouca distância da Catania. [...] As casas, as ruas, os barcos e o mar são de Acitrezza [...]”.

Após a nota textual atravessar pausadamente a tela, uma tomada mais iluminada indica a claridade solar sobre a faixa da igreja – é o despontar do amanhecer. A câmera acompanha um grupo de homens em direção à praia, e detém-se sobre o mar. Enquanto, em plano geral, vemos fileiras de barcos com lanternas acesas moverem-se lentamente em direção ao cais, ouvimos uma voz *cantada* em dialeto siciliano vindo do mar: “Quatro dias seguidos! Os barcos estão cheios! O mar foi generoso desta vez!”; “Baixem as velas!”. Em seguida, ouvimos em italiano a voz do narrador do filme:

“Como sempre, os primeiros a iniciar o dia em Trezza são os mercadores de peixe, que descem ao mar quando o sol ainda nem nasceu. Porque, como toda noite, os barcos foram ao mar e retornam ao amanhecer com a parca pescaria. Quando há peixe, é possível sobreviver em Trezza. De avô para pai e para filho, sempre foi assim!”.

Por conta do texto introdutório, do ritmo dado pela montagem, das imagens do amanhecer e da fala do narrador, percebemos o cuidado com o registro das atividades cotidianas que pautam a vida dos habitantes da região. Outro elemento importante é a descrição da paisagem, que é apresentada numa relação direta com as atividades de subsistência da população. O ciclo do dia, a praia, o mar, e o incessante badalar dos sinos, tudo o que até aqui contribuiu para a construção de nossa percepção

geográfica e temporal da narrativa, parece estar relacionado com o ciclo de atividades que formam o modo de sobrevivência dos habitantes locais.

Na segunda cena, que tem lugar no interior de uma casa, também é o trabalho que marca o ritmo das imagens e da relação entre as pessoas e o meio em que vivem. Ainda sob o dobrar dos sinos, vemos parte do portão de uma casa. Fixados nas tábuas da porta encontram-se dois panfletos, em italiano, indicando luto na família. Segurando um lampião, uma jovem mulher abre o portão, olha para a rua e retorna para o interior, enquanto a voz do narrador constrói uma relação entre a durabilidade das paredes do lar, feitas de rochas, com a atividade da pesca: “Uma casa como tantas outras, construída com pedras. Suas paredes são tão antigas quanto a profissão de pescadores”; indicando, assim, que tanto as estruturas do espaço familiar, quanto os meios de sobrevivência dos seus habitantes, já perduram por muitos anos. Logo em seguida, em tomada interna, vemos a mesma jovem pousar o lampião sobre uma mesa e abrir as janelas da casa. Mais uma vez ouvimos a voz do narrador: “A esta hora, bem cedo, a casa acorda. É a casa dos Valastro”. A jovem começa a varrer o chão e chama pelas irmãs mais novas, que também se preparam para a lida doméstica. “Enquanto trabalham, as mulheres pensam em seus homens, que devem ter retornado do mar. Porque sempre há um barco no mar, desde os primeiros Valastro. Elas pensam no avô, nos irmãos e no pai, que nunca voltou do mar”, continua a voz do narrador. Na última tomada da cena, as duas irmãs mais velhas olham para um retrato da família na parede. Uma delas aponta para a imagem dos homens e diz: “Estão todos no mar. E o mar é amargo”.

Mais uma vez podemos perceber a preocupação, quase documental, com o registro do modo de vida dos habitantes de Aci Trezza. A rotina de trabalho dos homens e mulheres perdura ao longo das gerações. Além do registro do modo de subsistência da população, o filme também enfatiza a relação contraditória entre os homens e a natureza. Apesar de propiciar a pesca, o mar também é caracterizado negativamente. É nele que os homens retiram seu sustento, mas também é nele que os homens morrem ao trabalhar. Mesmo as mulheres, que não trabalham no mar, preocupam-se pelo que pode acontecer com seus homens e lamentam: “o mar é amargo”, dando sentido às faixas de luto fixadas na porta da casa.

A terceira sequência do filme parece ser o desdobramento do que vimos até aqui, mas com a câmera voltada diretamente para as atividades dos pescadores.

Vemos homens de todas as idades descarregando a pesca, as redes e os demais instrumentos de trabalho dos barcos. A cena é fortemente marcada por uma sonoridade coral, com diferentes vozes construindo o espaço público do mercado de pesca. Algumas tomadas mostram barcos chegando, enquanto outras mostram barcos descendo as velas. As tomadas, mesmo se fixas, tem um ritmo intenso, marcado pelas vozes do mercado, pelo movimento das coisas e da massa de homens que trabalham em meio às coisas. Depois de alguns planos sobre o cais, a iluminação exterior aumenta, indicando que o tempo passou e os pescadores não pararam de trabalhar. Vemos um grupo de homens carregando redes, e a voz do narrador adianta as conclusões que os espectadores devem extrair da cena:

“O mar é amargo!” disse Lucia, e o trabalhador também é - já que o lucro é dos mercadores. É preciso pagar os homens, remendar as redes, e fazer a manutenção dos barcos. Todas as despesas recaem sobre os ombros dos pescadores, enquanto os mercadores enriquecem sem fazer esforços, comprando por nada o peixe pescado com tanto suor.

Logo em seguida, um grupo de pescadores, trabalhando nos remendos das redes, expressam este amargor descontando seu sofrimento em cima de um ajudante mais novo, chamado Macarone. Ao conversarem, enquanto trabalham nas redes, reclamam dos mercadores. Um jovem diz que os “chefes” não olham para o que eles pescam; outro responde que deveriam vender a pesca na Catania, e deixar de enriquecer aqueles que vivem à custa deles; um terceiro diz que os mercadores sempre estão reunidos contra eles; ao que o segundo retruca que somente eles (os pescadores) é que não se reúnem e discutem, pois é cada um por si, vendendo-se por um tostão; e um quarto, lamentando, afirma que não deveria ser assim. A cena termina com um longo plano sequência seguindo Macarone, que caminha em meio aos comerciantes que tratam com os pescadores. A sequência tem um forte aspecto documental, pois a câmera não enfoca somente Macarone, e parece fazer um registro geral do ambiente onde a personagem circula. O burburinho das vozes que participam da negociação é enorme. Homens gritam, gesticulam, ameaçam uns aos outros e expressam nervosismo e indignação. Diferentemente das cenas corais em Verga, que retratam as vozes dos diferentes tipos que formam uma comunidade coesa, aqui o que predomina é a tensão dos gestos e vozes que se enfrentam.

É sabido que em *I Malavoglia*, de Verga, o campo linguístico é indissociável dos demais elementos narrativos da obra, chegando mesmo a constituir o aspecto

mais inovador da prosa do romancista siciliano em relação às demais narrativas italianas do final do século XIX. De acordo com Antonio Candido, no ensaio intitulado *O mundo-provérbio* (CANDIDO, 2004, pp. 81-104), o romance de Verga é marcado pela voz narrativa em terceira pessoa caracterizada por um procedimento nomeado de “discurso indireto homogeneizador”, em que o narrador incorpora em sua própria fala, através do discurso indireto livre, a fala e o discurso das personagens. Acontece que essa fala, socialmente determinada, é própria de uma comunidade onde predomina a concepção de imobilidade e de fechamento (da chamada *società chiusa*). Através da parábola, da frase pronta e do provérbio, a ideologia do imobilismo e fechamento é transmitida ao longo das gerações, tornando-se, assim, elemento estruturador da vida comunitária e da forma narrativa que a figura. O provérbio em Verga ocupa uma função ideológica central na reprodução do modo de vida dos pescadores da Sicília, pois exclui, de antemão, qualquer disponibilidade para mudanças no modo de vida social, homogeneizando as ações e a consciência dos membros da comunidade em um único modo de falar, pensar e se relacionar com o mundo. Transmitido de geração a geração, o provérbio é a própria expressão cristalizada da tradição, daí que em *I Malavoglia* a geração que tem poder de voz é a dos anciões, transmissores dos saberes e práticas que reproduzem as estruturas sociais arcaicas. Mesmo o desvio à tradição é protagonizado pelo chefe da família, patrão 'Ntoni, numa ação – o dito “negócio com os tremoços” - que está de acordo com o modo de vida da comunidade, e restringe apenas à mudança no tradicional modo de subsistência de uma família. Não tomando a proporção de uma transgressão ao *ethos* comunitário, a ação do patrão 'Ntoni assume feições trágicas por ser uma transgressão ao *ethos* familiar. Mesmo atingindo tragicamente os diferentes membros da família Malavoglia, o desvio provocado pelo próprio *pater familias* não tem repercussão sobre a vida da comunidade, possibilitando, assim, que no final da trama o neto mais novo reestabeleça a ordem e o equilíbrio inicial no seio da estrutura familiar, numa espécie de eterno retorno ao mesmo. De acordo com o crítico Lino Micciché:

Il “negozio dei lupini”, che connota fin dalle prime pagine del primo capitolo il racconto de *I Malavoglia* è messo in atto da Padron 'Ntoni [...]. Consistente nell'acquisto di certi lupini “a credenza” da zio Crocifisso, e nella loro rivendita, evidentemente a prezzo maggiorato, a Riposto, dove sarebbero stati imbarcati per Trieste, il supposto affare ha caratteristiche primordialmente ma nettamente “capitalistiche”; e proprio per questo, non introduce elementi di rottura strutturale nella

società arcaico-rurale acitrezzina, dove le forme dell'accumulazione primitiva e del capitalismo preindustriale allignano e regolano la quotidianità della vita. [...] il progetto paleocapitalistico di padron 'Ntoni rompe l'ordine interno della "famigliola, vissuta sino allora relativamente felice", ma non incrina in nulla, né minaccia in alcun modo di incrinare, gli equilibri della società arcaico-rurale (MICCICHÉ, 1998, p. 164-165).

Aos leitores do romance, é perceptível o uso irônico do provérbio, quando esse se apresenta como puro esconjuro, espécie de compensação imaginária diante da impotência dos indivíduos ante as forças naturais e sociais que fogem ao seu controle. Dentro do universo da fábula, porém, o provérbio, a fala recorrente e o senso comum, têm valor positivo, pois estão de acordo com a moral do grupo e nenhuma personagem, nem aquelas que agem contra esta moral, colocam em xeque sua legitimidade na vida da comunidade. É assim que as exceções e os desvios à ética comunitária só servem para confirmar a solidez da regra, pois "dopo che tutti avranno pagato per le loro 'irrequietudini' [...] l'equilibrio della società arcaico-rurale apparirà ricomposto nella sua immota eternità" (MICCICHÉ, 1998, p. 165).

Já em *La terra trema* de Visconti é o conflito entre grupos da mesma comunidade que dá o tom ao diálogo entre os pescadores que remendavam as redes. Vimos acima como os próprios pescadores conduziram seu diálogo para uma reflexão que começa a delimitar o caráter classista dos interesses derivados da atividade da pesca: de um lado os mercadores, que se unem contra os pescadores, de outro os pescadores, que são cada um por si e se vendem por qualquer preço, enriquecendo os primeiros. Diferentemente da homogeneidade ideológica expressa na orquestração coral em *I Malavoglia*¹⁸, o plano sequência sobre o caminhar de Macarone entre os mercadores no cais não deixa de ser uma figuração das relações de forças apontadas anteriormente no diálogo entre os pescadores. Aqui, vemos como a divergência de interesses entre indivíduos na atividade mercantil já indica a separação entre diferentes grupos dentro do seio da comunidade, apontando para a *possibilidade* de um embate político entre classes opostas. A partir desta sequência, a carência na vida

¹⁸ De acordo com Micchicé: "In Verga abbiamo in sostanza (confermata, come se è detto, dal finale del romanzo, ma enunciata fin dal suo inizio) una società unitaria e compatta, nella cui monodica coralità il "negozio dei lupini" introduce elementi di differenziazione individuale, e di patologia che, nessuno discute e nessuno incrina in quanto tale: in essa i ricchi e i poveri si arrabattano, chi sfruttando gli altri chi essendone sfruttato, ma similmente aggrappati ad una pratica di vita che tutti li unisce e li accomuna, in un procedere orizzontale della collettività dove i momenti alti del dolore o della gioia non sono che accidenti individuali" (MICCICHÉ, 1998, p.170).

dos pescadores, que até então era apresentada como uma condição imposta pelo meio natural, apresenta-se sob outra face. Agora, somada aos limites impostos pela natureza à sobrevivência, a pobreza dos pescadores de Aci Trezza será apresentada sob o prisma da exploração do trabalho. E a separação e conflito entre aqueles que trabalham duramente para sobreviver e os que vivem da exploração do trabalho dos outros será uma constante em todo o filme. Relacionado à essa dicotomia central, formada pela oposição entre exploradores e explorados, haverá outras divisões - não tão fixas, formadas de acordo com as circunstâncias e a força dos agentes envolvidos no desenrolar da trama – dentro do próprio grupo dos explorados, que se posicionam ora pela transformação do *status quo*, ora em prol da sua conservação. São exemplos dessas divisões os conflitos que envolvem os pescadores anciões e os pescadores mais jovens; os habitantes que atuam contra a exploração dos mercadores e os que não se mobilizam para mudar de vida; os que se vingam da derrota daqueles que tentaram mudar de vida e os que caem em desgraça por agirem contra a ordem e a moral estabelecida.

Em seu minucioso estudo “filmológico” sobre *La terra trema*, Lino Micciché, ao considerar o compromisso político de Visconti com o PCI para refletir as diferenças fundamentais entre o filme e o romance de Verga, afirma que a figuração dos conflitos sociais expressos em *La terra trema* - que passou ao primeiro plano das preocupações de Visconti a partir do momento em que o diretor se afastou da leitura mítica e religiosa que fazia de *I Malavoglia* - não se firmou na realidade histórica, mas em parâmetros puramente ideológicos. Nas próprias palavras do crítico, a supressão do mito em *La terra trema* se efetivou por meio do

(...) spostamento d'asse dall'antropologia *storica* della vicenda dei Malavoglia all'antropologia *ideologica* della vicenda dei Valastro. Che lo spostamento del mito avvenga in Visconti, proprio rispetto a Verga, da un asse geostorico ad un asse ideologico – di cui è spia, pre-testuale ed extra-testuale, il tipo de “commessa” che il regista ha ricevuto dal PCI e il progetto iniziale su cui egli è partito per la Sicilia (...) – è attestato dal fatto che la Storia, intesa come concreta implicazione di situazioni oggettive, in circostanze oggettive e documentate, è nel film assai più assente che nel romanzo (MICCICHÉ, 1998, pp. 171-172).

Constatando a objetividade “geo-histórica” como elemento central da visão antropológica de Verga, Micciché dá a entender que o filme de Visconti é pobre de objetividade histórica. Segundo o crítico, Visconti substitui uma determinação

metafísica, de matriz mítica e religiosa, por outra, inicialmente nomeada de “antropologia *ideológica*”. Seguindo a mesma linha de raciocínio, no final de seu rico ensaio, Micciché volta a apontar para a ausência de chão histórico em *La terra Trema* e a sua semelhança estrutural que o filme tem com o relato mítico, retomando o termo criado em 1949 por Renzo Renzi - “mistério marxista” - para enfatizar tal semelhança. Para Micciché, além da ausência de historicidade, esta semelhança seria determinada pela força estruturante de uma teleologia ideológica, centrada na dicotomia a-histórica entre explorados e exploradores:

L'altro elemento su cui l'autore fa leva è, infatti, proprio quello della *rarefazione storica* che, come già abbiamo rilevato, caratterizza il film, anche in ciò differenziano il testo viscontiano dal testo verghiano. È questa una delle scelte di fondo tramite cui, da quell'*inazione*, filmata come fosse azione, finiscono per emergere, stagliandosi sulla purezza dello sfondo quasi mitico, le antinomie elementari di una conflittualità di classe paradigmatica, in una sorta di atemporale “favola ideologica”, un “mistério marxista” non già, o non tanto, sull'*hic et nunc* della Sicilia e del sud, quanto sul *tunc et semper* dello scontro tra sfruttati e sfruttatori (MICCICHÉ, 1998, pp. 188-189).

Não podemos negar que diversas características do filme poderiam corroborar o juízo de Micciché. Se nos determos nos movimentos do enredo da narrativa, veremos que as diferentes posições que os Valastro ocupam na estrutura econômica de Aci Trezza é o elemento estruturador do enredo e determina fatalmente a sorte dos diferentes membros da família. De acordo com Micciché (MICCICHÉ, 1998), o enredo do filme é calculadamente dividido em duas partes, que refletem as diferentes posições econômicas dos Valastro dentro da estrutura social formada pela oposição entre explorados e exploradores. A primeira metade do filme é constituída por dois momentos: no primeiro, a atividade econômica dos Valastro consiste apenas na reprodução do *status quo*; no segundo, os Valastro rompem com a ordem estabelecida e tentam se livrar da exploração dos atacadistas; já na segunda metade do filme, vemos um terceiro momento, em que os Valastro, por conta do desastre com a tempestade, do isolamento imposto pelos outros habitantes e da vingança dos mercadores, sofrem os reveses de sua empreitada e tem o desfecho marcado pela volta de 'Ntoni à posição social que ocupava no início da narrativa. Assim, de acordo com o crítico, o enredo de *La terra trema* reproduziria a estrutura cíclica e fechada do relato mítico, mas com a substituição do fatalismo imposto pela moral religiosa por uma espécie de fatalismo materialista, uma visão teleológica em que os destinos das personagens estariam pré-determinados pelo local que ocupam dentro da estrutura

econômica local. E essa falta de liberdade frente a uma estrutura rígida e imutável determinaria até mesmo a vida “amorosa” dos Valastro. Figuradas nas diferentes fases dos relacionamentos entre Lucia e Don Salvatore, entre Mara e o pedreiro Nicola e entre ‘Ntoni e Nedda, as relações amorosas estão necessariamente vinculadas às três posições que a família ocupa dentro da estrutura econômica local:

Orbene, si osserverà non soltanto che la collocazione di queste tre vicende amorose (‘Ntoni-Nedda, Mara-Nicola, Lucia-Don Salvatore) è, sua volta, sostanzialmente ternaria; ma, quel che più conta, che esse sono collocate, tutte e tre le volte, in tre diverse parti del film. E, se proviamo a dividere il racconto de *La terra trema* nelle tre parti corrispondente alle tre diverse situazioni economiche della famiglia Valastro – lo stato quo, l'autonomia, la povertà – ci accorgiamo che lo sviluppo di ognuno, e di tutte e tre, le storie amorose è una funzione delle tre diverse situazione economiche, ovvero che i tre rapporti interpersonali sono sovrastrutturalmente determinati dalla struttura base dei rapporti di produzione di cui i Valastro sono protagonisti (MICCICHÉ, 1998, p. 140).

Diante destas considerações a respeito desta espécie de determinismo estrutural em *La terra trema*, não podemos esquecer que os fios que movem o trágico destino dos Malavoglia em Verga são tão rígidos, ou mais, quanto o dos Valastro em Visconti. Como observa o próprio Micciché, ao caracterizar o pesado fado que cai sobre a vida dos Malavoglia após alguns membros da família agirem contra a tradição familiar:

(...) dal punto di vista interno al romanzo, le condanno sono senza appello: il gesto di Padron ‘Ntoni, pretendendo di mutare dall’interno l’ordine delle cose, il gesto di suo nipote ‘Ntoni, puntando addirittura a negare quest’ordine dall’esterno sono state due infrazione negative, pagate con la morte (da Bastianazzo, dapprima, della Longa poi, dello stesso Padron ‘Ntoni, lontano da casa, infine), con la solitudine (quella di Mena che non sposerà né Brasi, che non ama, né Alfio, che ama), con la perdizione (quella di ‘Ntoni e di sua sorella Lia). Solo Alessi e la Nunziata, ovvero la generazione totalmente innocente di colpe dirette o riflesse, potranno fare ritrovare ai Malavoglia il loro ruolo di sempre nel restaurato ordine arcaico rurale acitrezzino. E soltanto con loro si fermerà la nemesi che ha quasi distrutto una generazione di Malavoglia (MICCICHÉ, 1998, p. 169).

Talvez, ao invés de simplesmente reproduzir a estrutura cíclica e fechada do relato mítico, *La terra trema* esteja mais próxima da narrativa verista do que imagina o crítico italiano. Considerando as diferenças entre o romance e o filme, veremos que esta aproximação com o verismo não foi efetivada de forma ingênua por Visconti, ou seja, sem levar em consideração tanto a diferença entre a matéria histórica

mobilizadas pelas duas narrativas, quanto as diferentes possibilidades de superação histórica do quadro de contradições sociais visado pelos artistas¹⁹.

A contribuição das apuradas análises de Micciché para o enriquecimento da qualidade dos estudos viscontianos é inegável. Porém, não podemos deixar de apontar os problemas e limites de algumas passagens de sua interpretação sobre *La terra trema*. Na nossa opinião, o crítico italiano parece simplificar demasiadamente a análise dos procedimentos formais articulados por Visconti para figurar a História. Ao comparar a narrativa de Visconti com a de Verga, Micciché parece confundir e restringir os procedimentos formais articulados na narrativa realista para a figuração da História com a simples representação de fatos datados pela historiografia. Para o crítico, a objetividade histórica de uma narrativa seria garantida apenas pela quantidade de elementos constitutivos do dito “efeito do real”, ou seja, o *quantum* de índice de realidade que determinaria o teor histórico da obra:

In Verga si parla della tassa sul sale e della battaglia di Lissa, del colera e degli “italiani”, dell’anticlericalismo arrabbiato del segretario comunale e del lontanissimo stato “romano”; tanto che potremmo non avere altra indicazione e da questi dati, collocare storicamente l’*hic et nunc* della vicenda. In Visconti, invece, ogni connotazione storica è rarefatta. Al di là di qualche scritta mussoliniana e di un paio di non meglio determinate “falce e martello” disegnate sui muri, non abbiamo alcuna illusione diretta al “presente” del film, tal che si stenta perfino a collocare temporalmente la storia, se non fosse per quel foglio di carta bollata letto (...) da ‘Ntoni, che reca la data 1947 (MICCICHÉ, 1998, p.172).

Ao contrário do que pensa Micciché, alguns autores que refletiram profundamente a narrativa moderna, e a forma como ela realiza a figuração da realidade, afirmam que longe de se restringir apenas ao conteúdo presente nas obras, na arte realista a noção de *devir histórico* é elemento estruturante da própria configuração formal. Como ensina Erich Auerbach em *Mimesis* (AUERBACH, 2002), na figuração da realidade realizada pela arte clássica, o registro trágico seria permitido

¹⁹ Tendo em vista a releitura que Visconti faz da obra de Verga em *La terra trema*, podemos relembrar as palavras que Guido Aristarco pronunciou a respeito da forma como Visconti reatualizou criticamente as grandes narrativas europeias do passado, articulando em seus filmes a “experiência cultural” da tradição para a criação de uma “experiência original”: “le grandi costruzioni del romanzo europeo diventano, nei suoi film, una fonte più vera di ‘ispirazione’. La scelta dei testi comporta per lui uno sviluppo concettuale ulteriore, una capacità di accogliere criticamente la loro eredità, un’attitudine ad assorbire ciò che di grande e di vivo essi contengono e a portarlo avanti. / Visconti fa sue le parole di Majakovskij: ‘nessun classico conserva la sua funzione d’avanguardia in ogni età. Studiateli, amateli nell’epoca in cui hanno lavorato [...] Se parlo contro i classici, non voglio affatto che li si annienti; voglio invece che siano studiati, elaborati, che si utilizzi quanto c’è in essi di valido [...] Non bisogna assumere nei loro confronti un atteggiamento di venerazione acritica’” (ARISTARCO, 1969, p.15).

apenas às personagens pertencentes aos estratos sociais elevados, pois apenas o destino dos nobres estaria ligado à vida política de uma determinada nação; e a representação das personagens de extração social inferior se daria apenas no registro cômico. Já o realismo da narrativa moderna é caracterizado pela figuração trágica da vida de *qualquer um*, ou seja, pelo registro sério do cotidiano vivido pelas personagens pertencentes aos extratos sociais mais baixos. E esse tipo de figuração da realidade só foi possível quando a arte ocidental relacionou de forma orgânica a vida cotidiana das massas aos movimentos mais profundos da história de uma nação. Concebido dessa forma, o realismo da narrativa moderna seria intrínseco aos movimentos ocorridos no Ocidente, que possibilitaram a própria formação da consciência histórica e à noção de que a vida cotidiana dos homens, independentemente de qual camada social pertençam, está estreitamente ligada às mais profundas transformações das infraestruturas econômicas e políticas da sociedade. Delimitando historicamente esse momento, a figuração da historicidade no cotidiano do homem comum só foi possível com os movimentos revolucionários da burguesia, que quebraram os paradigmas aristocráticos da figuração da realidade baseados na separação dos níveis de estilos. Convergingo com essa linha de raciocínio, Lukács, ao tratar da origem do moderno romance europeu no livro *O romance histórico*, também enfatiza a importância das revoluções burguesas dos séculos XVIII e XIX para formação da consciência histórica das massas:

Primeiramente foi a Revolução Francesa, as guerras revolucionárias, a ascensão e a queda de Napoleão que fizeram da *história uma experiência das massas*, e em escala europeia. Entre 1789 e 1814, as nações europeias viveram mais revoluções que em séculos inteiros. E a celeridade das mudanças confere a essas revoluções um caráter qualitativamente especial, apaga nas massas a impressão de “acontecimento natural”, torna o caráter histórico das revoluções muito mais visível do que costuma ocorrer em casos isolados. [...] Se a essa experiência vem unir-se o reconhecimento de que tais revoluções ocorrem no mundo inteiro, fortalece-se extraordinariamente o sentimento de que existe uma história, de que essa história é um processo ininterrupto de mudanças e, por fim, de que ela interfere diretamente na vida de cada indivíduo (LUKÁCS, 2011, p. 38).

De forma similar aos romances realistas burgueses, que narram o choque entre o meio social e a ação da personagem que busca pela plenitude de sua existência, em *La terra trema* podemos identificar no conflito entre o desejo de mudança em 'Ntoni - que não aceita mais as relações sociais impostas por uma sociedade arcaica, imóvel

e fechada - com as forças sociais mantenedoras da ordem e, portanto, legitimadora da exploração sofrida pelos pescadores, as linhas de força que movem o enredo do filme. Se no romance de Verga é a *hibris* do Patrão 'Ntoni, avô dos Malavoglia, a responsável pelo ponta pé inicial no desenrolar do enredo, em *La Terra Trema* é Ntoni, o neto, e não seu avô, o agente transformador da narrativa. O jovem problematiza o modo de vida dos trabalhadores pobres da ilha, não aceita mais a forma como os pescadores são explorados pelos comerciantes - que monopolizam a compra e a venda da pesca - e propõe mudanças, enfrentando não apenas o modo tradicional de se negociar o produto de seu trabalho, mas a própria tradição, que, por meio da fala e prática transmitida pelos mais velhos aos mais novos, legitima de geração a geração a resignação diante do sistema de exploração dos trabalhadores pelos mercadores e pelas outras autoridades locais.

Após a sequência na praia, descrita acima, os homens da família Valastro voltam à casa. Num diálogo entre 'Ntoni e seus familiares, vemos o estranhamento entre o jovem e seu avô - a autoridade do lar - cujo discurso, linguisticamente cristalizado na forma dos provérbios, visa a manutenção da ordem e da tradição:

ESCENA XI: Dormitorio de los varones en casa Valastro. Interior. Día.

Cola [irmão de 'Ntoni]: - ¿Abuelo, cuándo ganamos hoy? 15.500 liras, ¿verdad?

Abuelo: -Había diez kilos de *palamiti* y otros pescados, por eso sacamos poco. Nos tocan 7.750 liras.

'Ntoni: -Siempre lo mismo. Trabajamos toda la noche y nuestros pescados los aprovechan los otros.

Abuelo: -Ha sido siempre así, desde que me acuerdo. En Trezza, en Castello, en Capo Mulini...

'Ntoni [enquanto caminha para outro cômodo]: -¡No debe ser más así! Lucía, tráeme una jarra de agua para lavarme la cara. ¡Así no se puede progresar! ¡Lo he dicho tantas veces!

Abuelo: -Cola, ¿qué le pasa a 'Ntoni?

Cola: -Lo que pasa, abuelo, es que 'Ntoni estuvo en el continente, cuando hizo el servicio militar, y no puede soportar las injusticias. Ahora no razona más como nosotros, razona de otro modo. [se dirige para o cômodo em que está 'Ntoni] No es verdad, ¿'Ntoni?

Abuelo [sozinho]: -Yo tengo setenta años y siempre razoné del mismo modo, y todo me salió bien. 'Ntoni debe escuchar a los viejos, porque el proverbio antiguo dice: "¡Fuerza de jóvenes y cerebro de viejos!" (MONTESANTI, 2011, pp. 147-148).

Podemos notar na fala do avô a recorrência ao discurso legitimado pela autoridade da tradição, que é inerente à posição social de quem fala. Nesse caso, o patriarca, que barra qualquer ímpeto de transformação da ordem. Marcando a

distância social do falante com os ouvintes, aquele que detém o discurso autoritário sempre tem a última palavra, pois é essa que fecha e dá sentido pré-estabelecido ao “diálogo”. Da mesma forma que não abre espaço para que outras ideias modifiquem seu sentido, a *palavra autoritária*, tal como o provérbio²⁰, não necessita de qualquer tipo de adequação ao conhecimento do real para se afirmar. Sua legitimidade vem do passado, que é imutável e atemporal; sustenta-se na pura autoridade da “saberia da idade”, como informa o provérbio do avô; basta a si mesma. Distante das contingências cotidianas, a *palavra autoritária* independe da adequação racional com o contexto real. De acordo com Bakhtin:

A palavra autoritária exige de nós o reconhecimento e a assimilação, ela se impõe a nós independentemente do grau de sua persuasão interior do que nos diz respeito; nós já a encontramos unida à autoridade. A palavra autoritária, numa zona mais remota, é organicamente ligada ao passado hierárquico. É, por assim dizer, a palavra dos pais. Ela já foi *reconhecida* no passado. É uma palavra *encontrada de antemão*. Não é preciso selecioná-la entre outras equivalentes. Ela ressoa numa alta esfera, e não na esfera do contato familiar. Sua linguagem é uma linguagem especial (por assim dizer, hierática) (BAKHTIN, 2010, p.143).

Se aos olhos dos familiares o avô é o portador da autoridade do lar e tem a última palavra, para os espectadores do filme a razão parece estar com os jovens. Tanto a composição da cena, quanto a encenação dos “atores”, parecem, aos olhos dos espectadores, contestar a legitimidade da sabedoria do avô. Isso porque, em determinados momentos, temos a impressão de que o filme tenta conciliar duas formas de registros narrativos. De um lado, o registro relativamente distanciado, quase sociológico, de um cotidiano imutável, de massas de trabalhadores na lida pela própria sobrevivência, repetindo mecanicamente provérbios e lugares comuns para a reprodução de um modo de vida arcaico, distante de nós, espectadores urbanos. De outro, personagens filmadas com mais proximidade, com rostos e falas particularizados, exprimindo o desejo de se diferenciarem do meio, da tradição e das demais personagens e, portanto - sempre relativamente -, mais próximos de nós. O olhar opaco do avô, que repete mecanicamente aos netos as palavras da autoridade e da tradição, é impenetrável e distante. Mesmo se filmado individualmente, não

²⁰ Para Northrop Frye, o provérbio pertence ao núcleo da noção de “sabedoria”, equiparada a um “programa de energia mental contínua”, que “anima o instinto do colecionador”. De acordo com o crítico, a “sabedoria não é o conhecimento: este se relaciona com o real e o particular, enquanto aquela se relaciona mais com o latente, com o modo de lidar com o que pode vai acontecer. O provérbio é formulado para dar assistência dirigida à percepção do que é latente”. (FRYE, 2004, pp154-155).

representa uma individualidade, é apenas um exemplar – um “tipo social” - extraído do seio da comunidade de que faz parte. Já no olhar de ‘Ntoni e de seus irmãos – Cola e Lucia, a irmã mais nova, que “se perde” porque deseja ser como as moças da cidade –, vemos propósitos individuais e conflitos internos, receios e expectativas pelas transformações que desejam e desconhecem. Ora estamos diante de um registro naturalista, quase documental, que nos distancia das personagens portadoras de práticas e valores distantes dos nossos: a massa de pobres pescadores e seus familiares. Ora estamos diante de um registro que nos aproxima do drama das personagens que expressam o ímpeto pela mudança e pela diferenciação. Adaptando para outro contexto uma reflexão de Roberto Schwarz sobre o filme *Os fuzis*, podemos dizer que na mobilidade facial dos jovens, há desejo, medo, tédio, há propósito individual, há busca pela liberdade que não há no rosto opaco dos velhos. Quando o foco passa de uma esfera a outra, altera-se o próprio alcance da imagem: a faces que têm dentro seguem-se outras que não têm; os pobres, que apenas sobrevivem em meio a seus infortúnios, são para serem olhados. E humanidade, trama ou psicologia, é só nos rostos móveis dos jovens que se pode ler. Uns são para ver, e outros para compreender. Imóvel como o próprio olhar, o avô, já impotente ante a determinação do neto, lança para as paredes as ideias que já não encontram lugar. Ao contestar a sabedoria do avô, ‘Ntoni, mesmo sem saber, golpeia as estruturas de um modo de vida tão antigo, fixo e resistente quanto as rochas que sustentam seu lar; e ao perder o prestígio, o discurso autoritário leva consigo a própria autoridade de quem o professa:

O discurso autoritário exige nosso reconhecimento incondicional. (...) Ele entra em nossa consciência verbal como uma massa compacta e indivisível, é preciso confirmá-lo por inteiro ou recusá-lo na íntegra. (...) [a palavra autoritária] se incorpora indissoluvelmente à autoridade – o poder político, a instituição, a personalidade – com ela permanece e com ela cai (BAKHTIN, 2010, p.144).

É a consciência de que as coisas não estão certas, e de que podem mudar, que diferencia ‘Ntoni dos demais membros da comunidade. Em uma cena noturna, enquanto pescam em alto-mar, ‘Ntoni inicia um diálogo com os companheiros. Da mesma forma que a conversa entre ‘Ntoni, seu avô e Cola em âmbito privado, o diálogo desdobra - através da tensão entre a resistência dos mais velhos e a ousadia dos mais jovens - uma nova forma de se encarar a realidade e atuar sobre ela. Ao contestarem a autoridade dos mais velhos e a exclusividade que detêm sobre a última

palavra e o sentido da realidade, os mais jovens transformam os barcos agrupados em alto-mar em uma pequena *ágora* e, dialécticamente, dando novos sentidos à sabedoria tradicional, crean por meio da palabra persuasiva uma nova maneira de se comprender a realidade e a possibilidade de transformá-la:

ESCENA XXIII: En el mar. Exterior. Noche.

(Gritos y llamados. Empieza a oírse una discusión, al principio ininteligible, pero luego se distingue las voces de 'Ntoni y Bandiera.)

'Ntoni: -Es inútil que nos afanemos. El mar está agotado y la noche es negra. Somos demasiados en las barcas, no hay vuelta que darle. Aunque trabajáramos todos juntos... ¡El mar de Trezza debería ser grande como la ciudad de Catania!

Cola: - ¿Sí? ¿Y qué problema había entonces? Los pescadores de Trezza se podían entretener mirándose en el mar, ¡como en un espejo!

Abuelo: -Éste es el mar que Dios nos ha dado y debemos estar contentos por ello.

'Ntoni: -Sí, abuelo: Dios nos ha dado este pedazo de mar, más allá de los farallones... y nos ha dado también estas barcas... con las que no se puede ir lejos... ¡pero el Señor, abuelo, no inventó los intermediarios que se aprovechan de nuestro trabajo!

Abuelo: -Giovanni, alcánzame la canasta del pan.

Cola: -Yo sé que el abuelo quiere decir: cuando una cosa no va bien es inútil echarle la culpa a los demás. -Pero, abuelo, tú tienes demasiada confianza a los hombres... crees que los demás son honestos como tú...

'Ntoni: -Claro. ¡A mí me disgusta ver una porquería como esta: que se enriquezcan a espaldas nuestras!

Tío Peppino [un ancião]: -Jovencitos, las cosas son así... vosotros charláis, pero el pescado tenemos que vendérselo ¡forzosamente!

Bandiera: -¡Forzosamente, hasta cierto punto! ¡Mientras vayan a venderlo ustedes, los viejos! ¡Por ustedes es que se abusan! ¿No es cierto lo que digo, 'Ntoni?

Abuelo: -¡No digas esas cosas, Bandiera!

Un chico: -¡Eres demasiado bueno!

Tío Peppino: -Ustedes hablan y hablan, y se la toman siempre con nosotros, los viejos. ¿Por qué, en vez de tomárselo con nosotros, no van ustedes al muelle? ¡A ver de qué son capaces!

Cola: -Tío Peppino, no tienes que ofenderte por lo que decimos. ¿No sabes cómo somos los jóvenes? Cuando se trata de injusticias queremos meter el dedo, como... Santo Tomás. ¡Bueno, sí el abuelo nos lo permite, mañana iremos nosotros al muelle!

Abuelo: -Con los años que tengo no he visto jamás nada semejante: que los jóvenes hagan lo que tienen que hacer los viejos. De acuerdo, si quieren ir, vayan. Pero tengan en cuenta que ellos siempre tienen razón.

Bandiera: -¿Qué te parece, tío Vanni? Hagamos la prueba para tener una satisfacción. ¿A ustedes qué les parece? ¿Qué dicen?

Una voz: -Jovencitos, ¡yo estoy siempre de acuerdo!

Otras voces: -(repetidamente) ¡Yo también estoy de acuerdo!

Chico: -Para una cosa así, ¡todos estamos de acuerdo!

Alfio [irmão mais novo de 'Ntoni]: -¡Yo también estoy de acuerdo!

[risas]

(MONTESANTI, 2011, pp.150-151)

Num primeiro momento, o avô dos Valastro invoca a moral religiosa para apaziguar o neto e convencê-lo a resignar-se, pois as coisas sempre foram e serão como são. Separando o joio do trigo, 'Ntoni delimita o que é fruto da vontade divina e o que é de inteira responsabilidade dos homens; e tenta convencer seus companheiros que, apesar dos limites impostos pela natureza e pelos meios técnicos que dispõem para a pesca, é a condição imposta pelos mercadores a verdadeira causa da pobreza daqueles que trabalham. Cola, tentando contemporizar com duas posturas opostas, retoma o argumento do irmão numa chave moralista. Ao mesmo tempo em que condena moralmente a atitude dos mercadores, faz o elogio à suposta honestidade do avô, reafirmando, assim, a autoridade patriarcal. 'Ntoni novamente traz a discussão ao rés-do-chão, e aponta a para a exploração que está por trás da atividade pesqueira. Após um ancião tentar impor sua vontade por força da tradição, um jovem coloca essa atitude dos mais velhos em contexto, e a aponta como responsável pelo atual estado de coisas. Mais uma vez é Cola quem tenta mediar os dois lados. Primeiramente, faz referência a uma parábola sobre São Tomé para legitimar a capacidade dos mais jovens em apontarem as injustiças; e, em seguida, pedindo permissão ao patriarca, propõem novas formas de negociação com os mercadores. Assim, é no corpo a corpo com o discurso dos anciões, ora negando-o, ora apoiando-se nele para transformá-lo e deixando-se transformar-se por ele, que os jovens começam a ensaiar os primeiros passos para modificarem a própria realidade. Diferentemente das situações em que prevalecem o discurso autoritário dos mais velhos, vemos aqui a dramática formação de um espaço democrático por meio do aprendizado do debate persuasivo²¹. Como se o conjunto de barcos constituíssem

²¹ Para Bakhtin: "A palavra ideológica do outro, interiormente persuasiva e reconhecida por nós, nos revela possibilidades bastante diferentes. Esta palavra é determinante para o processo da transformação ideológica da consciência individual: para uma vida ideológica independente, a consciência desperta num mundo onde palavras de outrem a rodeiam e onde logo de início ela não se destaca: a distinção entre outros se realiza relativamente tarde. Quando começa o trabalho do pensamento independente experimental e seletivo, antes de tudo ocorre uma separação da palavra persuasiva da palavra autoritária imposta e da massa das palavras indiferentes que não nos atingem. / À diferença da palavra autoritária exterior, a palavra persuasiva interior no processo de sua assimilação positiva se entrelaça estreitamente com a 'nossa palavra'. / No fluxo de nossa consciência, a palavra persuasiva interior é comumente metade nossa, metade de outrem. Sua produtividade criativa consiste precisamente em que ela desperte nosso pensamento e nossa nova palavra autônoma, em que ela organize do interior as massas de nossas palavras, em vez de permanecer numa situação de isolamento e imobilismo. Ela não é tanto interpretada por nós, como continua a se desenvolver livremente, adaptando-se ao novo material, às novas circunstâncias, a se esclarecer mutuamente, com os novos contextos. Além do mais, ela ingressa num inter-relacionamento tenso e num conflito com as outras palavras interiormente persuasivas. Nossa transformação ideológica é justamente um conflito

uma pequena assembleia, vemos no debate transcrito acima os pescadores, inclusive uma criança, votarem pela ida dos jovens ao mercado no lugar dos anciões. Porém, o mercado não cede espaço para pretensões republicanas e de justiça social. A pressão dos jovens para uma negociação “mais justa” passa do confronto verbal para a conflito de fato. ‘Ntoni, agarrando Lorenzo pela gola – um dos mercadores mais influentes da região –, manda parar com as negociações. Convocando os demais pescadores, vinga-se em uma balança – símbolo da ambição e da negociata traiçoeira –, lançando-a ao mar. É seguido por outros pescadores. Mercadores e pescadores se enfrentam corporalmente e a polícia local é acionada, prendendo ‘Ntoni e os demais jovens.

Independentemente da quantidade de indícios que registram os grandes fatos historiograficamente datados em *La terra trema*, podemos dizer que é justamente no dramático despontar da consciência histórica na vida cotidiana de uma personagem pertencente ao mais baixo estrato social, ‘Ntoni Valastro, que se encontra a origem dos conflitos que movem a narrativa de Visconti. Vimos acima o conflito entre o desejo de mudança em ‘Ntoni - que não aceita mais as relações sociais derivadas de uma sociedade arcaica, imóvel e fechada - contra as forças sociais mantenedoras da ordem e, portanto, legitimadora da exploração sofrida pelos pescadores. Vimos também como o conflito entre essa personagem e as forças reprodutoras do *status quo* se cristalizam na própria linguagem, e como a linguagem se transforma em campo político para o litígio entre a manutenção e a transformação da ordem social. E é na resposta que Cola dá ao avô quando indagado sobre o estranhamento de ‘Ntoni frente ao antigo modo de vida dos Valastro – “Lo que pasa, abuelo, es que ‘Ntoni estuvo en el continente, cuando hizo el servicio militar, y no puede soportar las injusticias. Ahora no razona más como nosotros, razona de otro modo” – que Visconti indica a origem histórica deste drama, já que a própria consciência de ‘Ntoni só é concebível dentro do quadro de transformações estruturais que atravessa a Itália em seu processo de modernização.

De acordo com Lukács, a formação da consciência histórica está diretamente relacionada com a formação dos exércitos de massas e a propaganda política feita durante as guerras modernas. Para o autor de *O romance histórico*, porque criaram

tenso no nosso interior pela supremacia dos diferentes pontos de vista verbais e ideológicos, aproximações, tendências, avaliações” (BAKHTIN, 2010, pp.145-146).

um vínculo estreito entre a vida cotidiana dos indivíduos com o destino de uma nação a guerra moderna e o exército de massas geraram uma transformação qualitativa na mentalidade dos homens modernos²². Por ter servido ao exército, 'Ntoni viajou por outras regiões da Itália. Por ter viajado e vivido em outras regiões, entrado em contato com outras línguas e costumes, 'Ntoni formou, na condição de soldado, um vínculo entre seu destino individual e o de uma sociedade em constante transformação. É por meio do serviço militar que 'Ntoni se distancia de sua comunidade local e ganha cidadania nacional, adquirindo, assim, uma consciência mais ampla e aberta às mudanças. E é quase como um estrangeiro em sua própria terra que 'Ntoni constrói, romanticamente, sua auto-imagem: usa boina de soldado e, diferentemente de seus familiares e demais pescadores, seu agasalho não apresenta rasgos e remendos. Além disso, a personagem possui e guarda objetos que simbolizam suas aventuras pela península – fotografias, postais e a farda de militar. Assim, a observação de que a narrativa de Visconti é historicamente rarefeita é problemática, pois não leva em conta as determinantes históricas presentes tanto na consciência e ações da personagem central da trama, quanto nos embates entre essa personagem e o mundo ao seu redor.

²² De acordo com Lukács: “Em sua guerra defensiva contra a coalizão das monarquias, a República Francesa foi forçada a criar exércitos de massas. No entanto, a diferença entre os exércitos mercenários e os de massa é qualitativa e diz respeito precisamente à relação estabelecida com a massa da população. / [...] A vida interior do povo está ligada ao moderno exército de massas de modo muito diferente daquele com os exércitos absolutistas. Na França, cai a barreira social entre o oficial nobre e a tropa: a ascensão aos mais altos postos do Exército está aberta a todos, e sabe-se que tais barreiras caem precisamente por obra da Revolução. / [...] Os camponeses franceses lutam no Egito, depois na Itália e então na Rússia; tropas auxiliares alemãs e italianas participam da campanha contra a Rússia; tropas alemãs e russas são deslocadas para Paris depois da queda de Napoleão etc.. O que antes somente indivíduos isolados e com vocação aventureira podiam vivenciar, isto é, conhecer a Europa ou, no mínimo, determinada parte da Europa, torna-se, nesse período, uma experiência de massa, acessível a centenas de milhares de pessoas. / Assim, criam-se possibilidades concretas para que os homens aprendam sua própria existência como algo historicamente condicionado, vejam na história algo que determina profundamente sua existência cotidiana, algo que lhes diz respeito diretamente” (LUKÁCS, 2011, pp.38-40).

Em seu estudo sobre *La terra trema*, Mariano Mestman observou que:

[...] toda la película se desarrolla, de algún modo, sobre una tensión recurrente entre el *status quo*, por un lado, y los impulsos transformadores de 'Ntoni, que con mayor o menor suerte alteran la situación, por otro. La adhesión de los pescadores vecinos al reclamo y la revuelta de los Valastro se manifiestan en dos importantes momentos dónde Visconti presenta de la tensión clasista, tanto en situaciones públicas como cotidianas. Por un lado, las secuencias en que los líderes de la revuelta (con 'Ntoni a la cabeza) regresan al pueblo luego de ser liberados y son recibidos entre la algarabía y el reconocimiento general. Por otro lado, la puesta en escena de la hostilidad popular (gestual, sonora, proxémica) en el bar contra Lorenzo, a quien luego del estallido del conflicto ya no le resulta tan sencillo o "natural" frecuentar los mismos (escasos) lugares de encuentro y esparcimiento que los pescadores (MESTMAN, 2011, p. 196).

Porém, não é sempre que o coro comunitário se une à voz de 'Ntoni na luta contra os atacadistas. Na segunda metade do filme, após a tempestade destruir o barco dos Valastro, Visconti nos apresenta algumas cenas em que o povo de Aci Trezza se volta contra o jovem. Podemos verificar essa inversão da relação entre 'Ntoni e os membros da comunidade local na cena da briga entre 'Ntoni e Lorenzo. O mercador vai procurar 'Ntoni em sua casa para convencê-lo a trabalhar para a cooperativa dos atacadistas – ou seja, fazer com que ele se submeta ao trabalho assalariado. Reconhecendo que 'Ntoni, apesar dos apuros, não irá aceitar o trabalho oferecido por seus inimigos, Lorenzo responsabiliza o pescador pela degradação moral e material que a sua família está sofrendo. 'Ntoni não suporta ser humilhado pelo mercador e parte para cima dele. Quando a briga termina, as vizinhas de 'Ntoni formam um coro para difamá-lo em público, reforçando, assim, o *status* moral de Lorenzo na comunidade. Da mesma forma como ocorre na cena da taberna, em que os companheiros de 'Ntoni hostilizam Lorenzo, aqui as expressões gestuais e sonoras das populares são invocadas contra 'Ntoni. Ao que parece, estamos diante do mecanismo social descrito por Visconti nos *Appunti per un film documentario sulla Sicilia*, onde explicitamente descreve a forma como a própria moral do grupo que isola 'Ntoni e sua família - cristalizada nos *habitus* que reproduzem as relações sociais responsáveis pela “tradición de resignado sufrimiento” - é afetivamente mobilizada em prol dos interesses dos opressores, para que os próprios explorados participem da

reprodução dos mecanismos de opressão. Em *La terra trema*, a cena que apresenta uma vizinha dos Valastro delatando a presença da família, no momento em que o funcionário do banco vai entregar o mandato de despejo, também é um exemplo da forma como a moral coletiva se relaciona ao fracasso e à progressiva degradação do modo de vida dos Valastro.

Ao dividir o filme em duas partes²³, Visconti trabalha com uma espécie de paralelismo que marca, através do contraste, a importância da voz comunitária para a boa ou má sorte de 'Ntoni e sua família. Desta forma, podemos dizer que os elementos formais constitutivos das cenas corais não são mera questão de estilo ou adornos cinematográficos. Na medida em que dão materialidade à voz social necessária para a ruptura com o estado de submissão dos trabalhadores na primeira metade do filme, e servem, na segunda metade, para punir os perigosos exemplos de desenvolvimento de independência, são inseparáveis dos tópicos problematizados pela narrativa.

Mariano Mestman descreve e analisa dois episódios emblemáticos que, no entender do crítico, sensivelmente figuram a relação entre os modos de existência popular e a influência econômica e ideológica dos mercadores sobre os trabalhadores:

[...] hay en particular dos episodios que condensan (y nos permiten confrontar) la sensibilidad construida para que cada una de las partes del film en el referido a los modos de existencia de lo popular y la relación de los pescadores con los comerciantes; es decir, la esperanza/desafío de la primera parte y la desesperanza/sumisión de la segunda. Por un lado, el episodio de salazón colectiva de las anchoas; por otro, el del bautismo de las nuevas barcas (MESTMAN, 2011, p.198).

Nas cenas analisadas por Mestman, podemos verificar o modo como os elementos que formam a orquestração coral no filme são indissociáveis do sentimento popular e do destino dos Valastro, dando vazão, ora positivamente, ora negativamente, às tensões sociais derivadas das relações de trabalho dos habitantes de Aci Trezza. A cena da salga das anchovas situa-se na primeira parte do filme, e representa o ápice das esperanças dos Valastro com o projeto de se livrarem da espoliação dos atacadistas. Após hipotecarem a casa e tirarem a sorte grande em

²³ Diferentemente de Micciché, Mestman divide a estrutura básica do enredo de *La terra trema* em apenas duas partes principais, e não em três. A primeira parte, que constitui exatamente a primeira metade da narrativa, é marcada pela relativa independência econômica da família com a hipoteca da casa e o rompimento com o *status quo*, ao livrarem-se do jugo imposto pelos mercadores. A segunda parte, que constitui a outra metade do filme, tem início com o revés sofrido com a tempestade, onde a família é isolada por outros membros da comunidade e perde sua independência econômica, voltando a ficar dependente dos atacadistas locais.

uma noite de pesca, os Valastro compram sal e barris para acondicionarem as anchovas, que devem ser vendidas em momento oportuno para quitar parte da dívida adquirida. Para o processo de salga da pesca, a família conta com a ajuda das vizinhas, das crianças e de alguns amigos, que trabalham num clima de descontração e coletividade. Nessa cena, podemos verificar a forma como Visconti articula a polifonia coral da comunidade de Aci Trezza com a atividade laboral, tornando-se exemplo de trabalho livre e não degradado, no qual impera a comunhão entre as esperanças dos Valastro e a energia expressa pela alegria e pela descontração do povo:

La cámara recorre el ambiente y los personajes ubicados en situación de trabajo pero al mismo tiempo configurando un espacio de fiesta colectiva: los jóvenes, niños y ancianos murmuran, ríen o dialogan entre sí. Risas y expresiones que configuran una escena sonora polifónica identificable con el “parloteo Siciliano” audible en las primeras secuencias exteriores que al comienzo nos habían presentado a los pescadores discutiendo, comprando y vendiendo en la costa. Una escena “circular”, de trabajo en comunidad, rodada con un par de panorámicas que recorren el ambiente y fundamentalmente con una sucesión de planos de acercamiento de la cámara a los personajes, característicos de toda la película y que este caso incluyen dos de los poquísimos primeros planos del film, que aquí encuadran a un par de ancianas. Una puesta que penetra en los sentimientos de los presentes o hace emerger la identidad popular desde esas ropas viejas y raídas, los rostros surcados, sin dientes que exponen las risas desaforadas y la algarabía general (MESTMAN, 2011, p. 198-199)..

Contrastando com planos predominantes no filme, notamos aqui a utilização do primeiro plano para a caracterização das personagens secundárias. Até então, a maior parte das personagens filmadas em planos aproximados foram os membros da família Valastro, para sublinhar a diferença entre os seus desejos e os sonhos pela diferenciação, dando-lhes a interioridade psicológica negada aos demais membros da comunidade. Porém, mesmos que tenham seus sentimentos expressos de forma transparente, nesses planos as personagens populares não apresentam profundidade psicológica, nem desejo por diferenciação. Excluindo alguns membros da família Valastro, não conhecemos a história pregressa e os dramas pessoais de nenhuma outra personagem da cena. Mesmo os Valastros, que têm o privilégio sobre a imagem em primeiro plano, são representados apenas como parte de um todo. A orquestração coral da cena é conseguida pelo ritmo da montagem, o modo como Visconti *trabalha* a polifonia das vozes, a energia das expressões e dos gestos libertos de qualquer tipo de opressão exterior. A circularidade da cena dá ênfase ao grau de coesão do grupo,

por meio do trabalho livre. Essa relação entre a energia popular e o trabalho coletivo se torna tão forte na cena que extravasa seu sentido particular e, dialeticamente, nos remete para sua negação, ou seja, o bloco social responsável pela reprodução do trabalho degradante. Como informa Mestman:

Un episodio que insiste en el carácter regional a través de la música (diegética, de Vincenzo Bellini, catanés), las adivinanzas y refranes que acompañan el trabajo, y que nos introduce en una suerte de reafirmación de la oposicionalidad de una identidad en torno a una cultura del trabajo solidaria de la que están excluidos los intermediarios, los propietarios, los ricos (MESTMAN, 2011, p. 199).

Para formar um contrapondo negativo à cena da salga - ápice da esperança dos Valastro e do desafio ao poder local - Visconti apresenta na segunda metade do filme a cena do batismo dos barcos, que marca o ápice da desesperança da família e da submissão do povoado ao poder dos varejistas, dos proprietários e de outras autoridades locais.²⁴ Mestman também analisou cuidadosamente a cena. E, apesar da extensão de sua análise, vale a pena citá-la na íntegra:

La escena tiene lugar en exteriores, junto al mar, es “convocada” en principio por las campanadas de la Iglesia para festejar la incorporación a la flota de esas nuevas barcas que darán trabajo a diez nuevas tripulaciones. Los pescadores, comerciantes y vecinos, incluso los niños, asisten vestidos para la ocasión, con sus mejores ropas, y se disponen en un cierto orden: las autoridades y comerciantes junto a las barcas, en el centro de la ceremonia, los pescadores y vecinos aplaudiendo y festejando con sombreros o pañuelos al viento, con una risa vulgar (tal vez forzada, exagerada o

²⁴ Interessante notar que o paralelismo formado entre a cena da salga das anchovas e a cena do batismo dos barcos lembra o paralelismo constituído por duas cenas, igualmente importantes, do filme *A linha geral* ou *O velho e o novo* (1929), de Eisenstein. Estamos nos referindo às cenas da procissão em que os camponeses pagam promessas na esperança de um milagre (a chuva) e a cena da desnatadeira, que, tal como as cenas que estamos discutindo em *La terra trema*, formam um contrapondo entre si, marcado, ora pela submissão da massa camponesa às forças da tradição religiosa como resolução de problemas materiais, ora pela prosperidade por meio da coletivização do trabalho e do domínio técnico da produção. Da mesma forma que em *La terra trema*, vemos em *A linha geral* o conflito entre as forças da tradição e os anseios por mudanças, levado à cabo por uma camponesa chamada Marfa Lapkina. Apesar das semelhanças, os dois filmes também apresentam diferenças significativas, interessantes de serem analisadas. Em *La terra trema*, a cena da salga das anchovas é apresentada na primeira parte do filme, indicando a etapa positiva da empreitada de 'Ntoni, como um momento de convergência entre seu empreendimento para alcançar a liberdade com a voz coletiva da comunidade, e a cena do batismo dos barcos é apresentada no final, indicando assim, o ponto mais negativo de isolamento e perdas. Já em *A linha geral*, a cena que representa o ponto mais alto tanto do jugo dos camponeses às forças da tradição quanto do isolamento sofrido por Marfa é imediatamente anterior à cena da desnatadeira, que indica, com forte contraste com a cena anterior, as possibilidades de superação do estado de miséria. Dada as coincidências entre os dois filmes, temáticas e formais – veja-se os sorrisos dos camponeses na cena da desnatadeira e os sorrisos dos pescadores e vizinhas dos Valastro na cena da salga das anchovas -, seria interessante, em outro momento, nos debruçarmos mais detidamente na comparação entre as obras dos dois cineastas.

simplemente producto de la alienación) configurando un círculo más amplio en la costa en torno a las barcas o desde algunos balcones.

De este modo, si el episodio de la salazón presenta el trabajo colectivo en un cierto desorden laboral, cotidiano, festivo, en este caso por el contrario la disposición de la multitud guarda un orden jerárquico, concéntrico en torno a la ceremonia de bautismo, que cuenta con la presencia por supuesto del obispo y las autoridades, entre quienes se destaca la Baronesa, y que culmina con el discurso de Raimondo, referente de la “cooperativa” de intermediarios, subido sobre una de las barcas con corbata, saco y una flor en el ojal! Unas pocas palabras improvisadas que comienzan agradeciendo a la Baronesa, a quien la cámara encuadra con su vestimenta típica, su vejez decadente, bajo el paraguas que la cubre del sol la singular luminosidad siciliana, concentrada en el bocadillo que degluta como con desprecio o desinterés hacia los trabajadores que la rodean con gritos y aplausos, en actitud de agradecimiento servil. El breve discurso de Raimondo destaca la bondad y disposición al trabajo de todos los pescadores con la sola excepción de alguno que tiene “mal la cabeza” y quiere seguir su propio camino (en alusión a ‘Ntoni, por supuesto); frases también festejadas por la multitud allí presente.

Porque efectivamente el pueblo se compone aquí como masa uniforme y sumisa. A diferencia y en oposición a la escena de la salazón de anchoas. En este caso casi no vemos los rostros de los pescadores, que sólo son tomados desde la distancia, por panorámicas o planos generales y muchas veces de espaldas. El centro de la escena, como dijimos, lo ocupan las autoridades y comerciantes, y los escasos acercamientos de la cámara a personajes se utilizan aquí para remarcar sensaciones o valores clave del episodio, en particular los de arrogancia, soberbia y sumisión señalados. Así, la cámara se detiene en Lorenzo, abrazado ahora a su pareja Nedda, la ex novia de ‘Ntoni, con quien el comerciante había peleado cuerpo a cuerpo; o en la Baronesa ovacionada por los pescadores (MESTMAN, 2011, pp. 200-201).

Tendo em vista a conduta populista e autoritária das autoridades locais, que mobilizam a moral comunitária – enraizada na ética do trabalho e da família – para a pacificação das forças populares e a sua sujeição ao trabalho degradante, essa cena não parece estar distante do quadro social responsável pela reprodução da desagregação meridional, descrito por Gramsci. Tal como Gramsci descreveu no seu ensaio de 1926, vemos aqui, de modo sintético, todas as características sociais do bloco hegemônico e os mesmos mecanismos utilizados pelos setores da pequena burguesia meridional para garantir o domínio ideológico sobre as massas de subordinados. Não podemos esquecer que esses mercadores que jogam doces para a população são os mesmos que mandaram prender os pescadores, quando esses se rebelaram contra a espoliação sofrida na venda da pesca. E também são os mesmos que mandaram libertar os detidos depois de algum tempo, pois seus negócios foram afetados com a prisão dos trabalhadores mais produtivos; além de

temerem pelo controle que exercem sobre a população, já que esta começava a expressar ideias subversivas por causa da punição que recaiu sobre seus jovens. Estamos, assim, diante de um seguimento social que apresenta as mesmas características do estrato social médio predominante nas regiões meridionais descrita por Gramsci: “democrático na face camponesa, reacionário na face voltada para o grande proprietário e para o governo, politiqueiro, corrupto, desleal” (GRAMSCI, 1987, pp.156). Tal seguimento social apresenta

[...] áspera aversão pelo camponês trabalhador, considerado como máquina de trabalho que deve ser sugada até o osso e que pode ser facilmente substituída em decorrência da superpopulação trabalhadora; o sentimento atávico e instintivo de desatinado medo perante o camponês e as suas violências destruidoras; e, conseqüentemente, um hábito de hipocrisia refinada e uma refinadíssima arte de enganar e domesticar as massas camponesas (GRAMSCI 1987, p. 156).

Como afirma Gramsci, é dessa pequena burguesia que deriva o intelectual meridional, responsável pelo poder ideológico do bloco hegemônico sobre a massa de trabalhadores do Sul. Podemos constatar, na cena descrita acima, a maneira caricatural como Visconti monta o quadro que representa o bloco hegemônico da região meridional. A decadente aristocrata que, indiferente ao que se passa à sua volta, mostra-se incomodada pelo intenso sol que consome diariamente a vida daqueles que trabalham por ela. O clérigo, autoridade das almas que contribui com a legitimidade moral do evento. Os mercadores, que em nome da ordem e da propriedade montam um grande teatro para apaziguar a grande massa. Interessante notar o cuidado de Mestman em relacionar os procedimentos formais articulados por Visconti para aproximar - e, ironicamente, denunciar – a grandiloquência da oratória de Raimondo à teatralidade fascista:

Visconti configura una escena, entonces, de sumisión y humillación, destacando el lugar ocupado por personajes casi grotescos – como el obispo, la Baronesa – o enfrascados en sí soberbia – como Raimondo -, así con la actitud de subordinación de pescadores y vecinos; todos formando parte de un acontecimiento que evoca el reciente pasado fascista. Cuando Raimondo arroja a la multitud lo que parecen ser dulces que los niños corren para recoger del suelo, se refuerza la dimensión dadivosa. Al enfocar a Raimondo (mientras emite su discurso) con una leve angulación desde abajo, se fortalece el sentido jerárquico del evento o incluso la imagen de un “líder” totalitario, quien poco después será encuadrado en actitud arrogante sentado bajo una frase de Mussolini borroneada en la pared de la “cooperativa” de los intermediarios pero todavía legible como huella de un pasado

imediatamente anterior que, por lo menos en Aci Trezza, de algún modo perdura (MESTMAN, 2011, p. 201).

Desta forma, por meio da montagem de campo, Visconti cria relações de sentido com os elementos do pró-cênico e os acontecimentos da narrativa em curso, exigindo uma postura reflexiva do espectador, que deve relacionar o que vê em profundidade de campo com o que já foi apresentado em outras partes do filme. Permitindo a construção de significados que ultrapassam o sentido particular de cada cena.

No que diz respeito à relação entre os elementos formais, articulados na construção do ritmo e da “musicalidade” coral das cenas, e o tópico da submissão/desafio dos pescadores ao bloco dominante, podemos voltar à cena em que Macarrone caminha entre os pescadores, que discutem com os mercadores no início do filme, para formar outro quadro de comparação com as duas cenas analisadas acima. Mestman já indicou pontos de convergência formais entre a cena da salga das anchovas e as cenas iniciais dos pescadores e mercadores no cais:

[...] Risas y expresiones que configuran una escena sonora polifónica identificable con el “parloteo Siciliano” audible en las primeras secuencias exteriores que al comienzo nos habían presentado a los pescadores discutiendo, comprando y vendiendo en la costa (MESTMAN, 2011, p. 198).

Quando analisamos a cena da negociação entre pescadores e atacadistas no cais, vimos que a própria *paisagem* é fortemente marcada por um ritmo intenso de homens e objetos em constante movimentação, além de uma intensa sonoridade coral, com diferentes vozes construindo o espaço público do mercado de pesca. Observamos que nela o burburinho das vozes que participam da negociação é enorme. Homens gritam, gesticulam, ameaçam uns aos outros e expressam nervosismo e indignação, dando expressão à divergência de interesses entre indivíduos na atividade mercantil, indicando, assim, a separação entre diferentes grupos dentro do seio da comunidade, e a *possibilidade* de um embate político entre classes opostas. Apesar das analogias, diferentemente da cena da salga das anchovas - noturna e restrita ao espaço privado da casa dos Valastro -, essa cena em que a polifonia popular expressa o conflito no seio das atividades cotidianas da ilha não representa um momento excepcional na vida dos habitantes de Aci Trezza, nem ocorre num espaço privado. Ela expressa os conflitos vividos diariamente pelos

trabalhadores locais, e dá sentido político às cenas anteriores, que parecem simplesmente registrar as atividades cotidianas da população de Aci Trezza.

Vimos que nas cenas iniciais do filme, a câmera de Visconti indica a preocupação quase documental com o registro do modo de vida dos habitantes de Aci Trezza, a rotina de trabalho dos homens e das mulheres da ilha, que perdura ao longo das gerações, e a sua relação dialética com a própria paisagem natural, por meio do trabalho. Se a convivência com a miséria local, derivada da convergência entre a natureza hostil e a injustiça presente nas relações de reprodução da vida material, é um fato cotidiano em Aci Trezza, o que impede que os trabalhadores formem uma consciência coletiva a respeito da exploração sofrida e não se rebelem contra esse estado de coisas? Não é justamente a influência ideológica que os burgueses locais exercem sobre a população um dos fatores centrais para a fragmentação coletiva dos pescadores como classe social?

A cena do batismo das barcas é a expressão máxima desse domínio exercido pelos exploradores sobre os explorados. Ao ter lugar durante o dia e no espaço público – na mesma praia que na cena inicial do filme a tensão entre explorados e exploradores pulula da própria *paisagem* –, ela traz à luz os mecanismos ideológicos que impossibilitam que a pulsão e a energia presente no cotidiano dos trabalhadores convirjam em uma ação organizada e política para o seu próprio interesse. Garante, assim, a desagregação política das massas, impedindo que elas deem voz às suas próprias aspirações e atuem como *classe para si*, ou seja, formem uma consciência de classe²⁵ com base nas demandas cotidianas da coletividade, rompendo com o *estranho arranjo político em que os explorados sustentam a exploração* – tal como a

²⁵ De acordo com André Singer: “[...] Marx propõe no *Manifesto comunista* a noção de que as classes se efetivam na luta de classes, sendo esta sempre ‘uma luta política’. Os autores do *Manifesto* indicam que o desenvolvimento das forças produtivas tende a criar diferentes *relações de produção* e, portanto, distintas *classes*, em potencial, *mas que estas só se realizam no plano da política*. / Forças produtivas e relações de produção constituem modos de produção, que, na formulação do Prefácio à ‘Contribuição à crítica da economia política’ aparecem assim: ‘A grandes traços podemos designar como outras tantas épocas de progresso, na formação econômica da sociedade, o modo de produção asiático, o antigo, o feudal e o moderno burguês’. Em cada um deles há classes em si, ocupando posições objetivas nas relações de produção. As classes podem transformar-se em classes para si, isto é, conscientes de seus interesses e dispostas a lutar por eles no plano da política. No caso de classes em si que não logram se unificar, conscientizar-se para ação coletiva, tendem a aparecer na luta política como massa, estruturada de fora para dentro, como acontece em *18 de Brumário*. As classes fundamentais, por serem portadoras de um projeto histórico, como é o caso da burguesia e do proletariado no capitalismo, tenderiam a se organizar enquanto classes; as demais, a surgir na política como massa. O funcionamento da consciência, nas frações de classe que aparecem como massa, assemelha-se ao da pequena burguesia, isto é, seriam incapazes de perceber o contexto real em que estão situadas, pois este lhes é adverso” (SINGER, 2012, pp. 23-24).

cena em que vimos 'Ntoni e seus companheiros criarem em alto mar uma pequena assembleia para transformarem a própria realidade.

Dessa forma, se o percurso de 'Ntoni termina em fracasso, não é por conta de um determinismo teleológico que impõe sua força sobre os destinos individuais. Mas sim por causa da ausência de reais condições sociais e políticas para a realização das mudanças que a personagem pretendia. Mesmo centrada na tomada de consciência histórica da personagem central, e no fracasso dessa personagem em mudar a própria vida ao tentar modificar as relações sociais responsáveis pela condição de miséria e desagregação social destinada aos trabalhadores que vivem e morrem no mar, a obra de Visconti, declaradamente política, não nega a possibilidade de mudança histórica. Ao contrário, é no esclarecimento lúcido, quase didático, sobre os obstáculos reais que impossibilitam uma radical mudança da estrutura que condiciona a exploração dos trabalhadores pelos capitalistas locais que Visconti aposta suas fichas. Assim, longe de reproduzir uma concepção determinista sobre o destino dos indivíduos, estruturada sobre um *"tunc et semper"* a-histórico, a narrativa do fracasso de 'Ntoni parece derivar do esforço do diretor em compreender o *"hic et nunc"* da realidade siciliana e os problemas meridionais ante a necessidade moral e política de atuar nessa realidade, portanto, de transformá-la. No texto de 1960, apontando o empenho em desmascarar as forças sociais responsáveis pelo fracasso de suas personagens de inspiração meridional, Visconti afirmou:

O tema do falhanço, da irrisão que atinge, na sociedade moderna, os impulsos individuais mais generosos é um tema moderno como tantos outros. No entanto, há pelo menos duas maneiras de o tratar. Há a maneira esteta e satisfeita, que não hesito em qualificar de a-social e até de anti-social. A outra maneira examina as condições do falhanço no âmbito das dificuldades impostas pela ordem estabelecida; apela tanto mais à esperança e à energia quando mostra, através da representação artística, o verdadeiro rosto do obstáculo e o inverso luminoso de uma outra perspectiva. [...] A partir de Verga, tentei revelar as causas primeiras do drama; apresentei, no auge da derrocada [...] uma personagem que claramente, quase didaticamente (a palavra não me mete medo), as explicita (VISCONTI, 1988a, p. 95).

Ao interpretar a última cena de *La terra trema*, Guido Aristarco indicou na derrota de 'Ntoni a experiência necessária à aquisição de uma consciência mais elevada a respeito dos obstáculos responsáveis por sua queda. Para o crítico, essa cena expressaria a elevação da consciência da personagem através do enfoque nas

expressões de seu rosto e na grandeza de seus gestos. Ao invés de figurar um simples vencido, a última cena indicaria a convicção de alguém que, apesar da derrota passada, tem esperança de um futuro melhor. Ou seja, estaríamos diante de um “vencido-vencedor”:

Constrangido, com os irmãos Vanni e Alfio, a voltar a trabalhar para os rigattieri, mas seguro de um amanhã melhor: de pé, sobre a barca olha para frente, remando vigorosamente. Seu rosto possui uma expressão dura e doce; atrás dele, Vanni e os outros pescadores. ‘Ntoni não é um vencido, mas um vencedor: sabe por que perdeu, conhece as razões negativas de sua primeira experiência. “Chegará o dia”, diz à menina que queria ajuda-lo, “em que todos compreenderão que eu tinha razão. Nesse dia, ter perdido tantas coisas, como aconteceu comigo, será um bem para todos. É preciso aprender a querermos bem um ao outro e a sermos todos unidos. Aí, sim, é que se poderá ir adiante”. (ARISTARCO, 1967, pp. 29-30)

Em outras passagens de seu ensaio, ao valorizar o aprendizado que o indivíduo faz no embate entre a sua ação e os obstáculos sociais, Aristarco parece indicar que a cena final do filme concentraria a sua força evocativa no drama da subjetividade contra o meio social. Formalmente, esse drama seria expresso no *pathos* transmitido pelos sentimentos exteriorizados nas falas, nas ações e nas expressões faciais da personagem. Transmitindo de forma transparente a interioridade de ‘Ntoni, Visconti estaria criando um contínuo entre as emoções da personagem e as dos espectadores. Aristotelicamente, esse final seria responsável pelo efeito purificador da catarse, criando, assim, a compaixão entre uma subjetividade e outra. Dessa forma, a força política do filme de Visconti - a conscientização dos espectadores setentrionais a respeito dos problemas meridionais - se daria através da identificação com o drama e com os infortúnios desse indivíduo. Se assim for, Visconti, através da identificação gerada pela compaixão, teria universalizado em seu filme o drama da população do Sul.

Se realmente for essa a estratégia narrativa encontrada por Visconti para denunciar ao Norte da península as mazelas sofridas pela população do Sul, e criar a identificação entre esses dois mundos, constataremos que ela apresenta contradições insolúveis, caso voltemos nossa atenção para a possibilidade de superação das contradições históricas articuladas pela narrativa. Isso porque, se essa estratégia resolve, do ponto de vista da fruição do filme, o problema da identificação dos espectadores com o drama da personagem, ela reforça ainda mais, no nível da fábula, a distância entre ‘Ntoni e a população de Aci Trezza. Ao que parece, estamos diante

de uma contradição, na qual a empatia dos espectadores com a luta de 'Ntoni é inversamente proporcional à sua capacidade de luta no contexto de Aci Trezza, e vice-versa. Se a força expressiva da individualidade de 'Ntoni, que gera identificação no espectador, é indissociável de sua consciência histórica e do seu desejo de mudança e diferenciação, ela também é responsável pelo maior distanciamento da personagem com o mundo arcaico de Aci Trezza, e, portanto, relaciona-se à dificuldade de identificação com os demais trabalhadores para a realização das mudanças que ele pretende. Desse ponto de vista, mesmo no diálogo entre 'Ntoni e a menina – referido por Aristarco –, a consciência do jovem pescador apresenta limites. Ao jogar todo o peso de sua derrota em cima da população de Aci Trezza, que não compreendeu que a sua ação era para o bem de todos, o jovem parece não reconhecer as barreiras geradas por sua própria ação para criar uma identidade entre os seus anseios e a vida cotidiana da coletividade de trabalhadores.

Devido às contradições presentes nas formas de luta derivadas do empreendedorismo pequeno-burguês, o próprio projeto de 'Ntoni apresenta limites para que sua rebelião ganhe repercussão na coletividade, e alcance a “grandeza do coro”. Esses limites da forma de luta escolhida por 'Ntoni são formalmente figurados por Visconti no contraste entre a expansão da energia popular da cena em que Macarrone caminha no mercado de pesca e a restrição dessa energia na cena da salga das anchovas. Enquanto a primeira cena evoca a tensão e os conflitos derivados do trabalho cotidiano dos habitantes de Aci Trezza no espaço público em plena luz do dia, a segunda tem lugar num espaço privado, é restrita à uma roda de pessoas; e por ser uma cena noturna, além de apresentar o caráter simbólico da exceção, ou seja, daquilo que não deve vir à luz – tal como nossos sonhos –, concretamente não tem repercussão na vida cotidiana dos demais pescadores, já que nessa hora eles estão trabalhando no mar.

Isso posto, não podemos esquecer que até aqui estamos refletindo com base em hipóteses que desdobramos da interpretação que Aristarco fez da última cena do filme. Porém, de acordo com Lino Micciché:

Guido Aristarco, che pure del secondo film viscontiano è certamente un buono conoscitore – per averne più volte meritoriamente scritto, e fin dal 1948 – cade anch'egli in un errore (non so se di valutazione o di memoria), quando, nel sottolineare il “peso epifanizzante delle ultime inquadrature” vede “i remi immersi dal protagonista nell'acqua [...] e quel suo primo piano”. Ebbene, l'inquadratura 526, ovvero l'ultima del film, quella cui verosimilmente Aristarco allude, vede, sì, 'Ntoni

immergere i remi nell'acqua davanti a Vanni, e assieme a tutta la ciurma della barca, ma non è un "primo piano" bensì un nettissimo P.A. [plano americano] (stretto), abbandonato poco dopo dalla mdp [câmera] che panoramica sulla sinistra escludendo 'Ntoni e gli altri rematori e inquadrando, tra M.C.L. [meio campo longo] e C.L. [campo longo], la lunga fila delle barche che procedono e su cui, appare, in sovrapposizione, la parola FINE. (MICCICHÉ, 1998, p. 103)

Desta forma, diferentemente da cena em que vemos 'Ntoni remar seu barco na primeira metade do filme, quando trabalha para si mesmo e alcança a sorte grande ao capturar um cardume de anchovas numa noite de pescaria – na qual a personagem é enquadrada em primeiro plano e a sua expressão, que transparece alegria e determinação, é contagiante²⁶ –, aqui Visconti não parece articular artifícios dramáticos que gerem a identificação dos espectadores com a personagem e o seu *pathos*; mais do que compaixão, a cena parece chamar à reflexão.

Nessa cena, o distanciamento com a subjetividade da personagem é marcado pela diferença do tempo em que a câmera se detém sobre ela em plano americano – não mais que 10 segundos - e o enquadramento em campo longo sobre a fileira de barcos, com 'Ntoni já fora de campo – aproximadamente 33 segundos. Nestes 33 segundos, até o escurecimento da tela, a câmera não enfoca nenhum pescador em particular. Podemos apenas vê-los à distância, no mesmo gesto ritmado. A energia dispendida por cada um soma-se ao do conjunto, criando movimento. Nos últimos segundos da cena a tela escurece, a paisagem some, e continuamos escutando o bater rítmico dos remos sobre a água e o bater da água sobre o casco dos barcos em movimento. Pela sua ausência, tomamos consciência de que o ritmo plástico das imagens, que tanto apreciamos em *La terra trema*, nada mais é que a composição dramática da *paisagem* como resultado da relação dialética entre a natureza e o *gestus socia*²⁷ mais elementar: o trabalho.

Ao lançar luz sobre os conflitos gerados no mundo do trabalho, *La terra trema* encurta a distância entre o Norte e o Sul da Itália, e interpela o espectador a tomar posição. Sobrepondo, no final do filme, as diferenças entre as classes sociais

²⁶ Agradeço à Fernanda Oliveira por ter me motivado a refletir sobre o significativo contraste entre as duas cenas.

²⁷ Para Brecht, o "Gestus não significa mera gesticulação. Não se trata de uma questão de movimentos das mãos, explicativos ou enfáticos, mas de atitudes globais. Uma linguagem é *Gestus* quando está baseada num gesto e é adequada a atitudes particulares adotadas por quem a usa, em relação aos outros homens. [...] O gesto de trabalhar é decididamente um *Gestus* social, porque toda atividade humana dirigida para o controle da Natureza é uma tarefa social, uma tarefa do mundo dos homens. [...] o *Gestus* social é o gesto relevante para a sociedade, o gesto que permite conclusões sobre as circunstâncias sociais" (BRECHT, 1967b, pp. 78-79).

fundamentais sobre as diferenças regionais, linguísticas e culturais, Visconti constrói uma base comum para a identificação entre o público e a realidade meridional²⁸, não deixando de apontar para a possibilidade de superação das contradições históricas articuladas pela narrativa no nível da fábula. É pelo reconhecimento dos conflitos gerados no processo de reprodução da vida social que Visconti parece indicar a condição prévia para a atividade política realmente formadora de uma consciência coletiva na luta contra o bloco hegemônico – que, como vimos, não se resume aos atacadistas. Apagando as marcas que diferencia ‘Ntoni dos demais habitantes de Aci Trezza, *La terra trema* aponta para a necessidade política de formação de uma identidade de classe entre o jovem pescador e os demais trabalhadores em oposição aos que vivem da exploração do trabalho alheio. Desta forma, podemos dizer que é através da afirmação da luta de classes que Visconti antevê a possibilidade da revolução, ou, se preferirmos, o caminho possível para se *romper as estruturas*²⁹.

²⁸ Neste ponto, também podemos extrair afinidades entre *La terra trema* e o programa revolucionário que Gramsci expôs no ensaio de 1926: “Nenhuma ação de massa é possível se a massa não está convencida dos fins que deseja atingir e dos métodos a aplicar. [...] O que significa isto? Significa que não só devem ser superadas as distinções existentes entre as diversas profissões, como também é necessário, para que se conquistem o consenso e a confiança dos camponeses e de algumas categorias semiproletárias da cidade, superar alguns preconceitos e vencer certos egoísmos que podem subsistir, e subsistem, na classe operária como tal, mesmo quando já desapareceram de seu seio os particularismos de profissão. O metalúrgico, o carpinteiro, o operário da construção civil, etc. devem não só pensar como proletários e não mais como metalúrgico, carpinteiro, operário da construção, etc., mas devem ainda dar um passo à frente: devem pensar como membros de uma classe que tende a dirigir os camponeses e os intelectuais, de uma classe que só pode vencer e construir o socialismo se auxiliada e seguida pela grande maioria daqueles estratos sociais. Se não se conseguir isso, o proletariado não se torna classe dirigente e aqueles estratos, que na Itália representam a maioria da população, permanecem sob a direção burguesa e dão ao Estado a possibilidade de resistir ao ímpeto proletário de dobrá-lo. (Gramsci, 1987, p. 146)

²⁹ Retirei a expressão em itálico do ensaio de Candido, citado anteriormente. Na conclusão do seu ensaio sobre o romance de *I Malavoglia*, ao refletir a relação entre a ideologia de fechamento e o imobilismo, presente no código linguístico da coletividade de Aci Trezza, com o destino daqueles que ousam violar o *status quo* a partir dos códigos da tradição, o crítico antevê na revolução o único caminho possível para a transformação: “O lugar-comum sufoca a mensagem individual e a absorve no coletivo. A repetição mata a possibilidade de renovar a visão e a obriga a reconsiderar os mesmos objetos. O provérbio anula a iniciativa e impõem uma norma ideológica eternizada. Sufocação, portanto, de todos os modos, traduzida por um código petrificado. Como solução única, a violação. No exemplo final que acaba de ser analisado, a frouxa tentativa de ruptura se faz paradoxalmente com o apoio nas formas mais rígidas do código, que é a negação das rupturas eventuais. Neste caso, pensaria um rebelde, só a revolução poderia dar fluidez ao código, isto é, romper as estruturas” (CANDIDO, 2004, p. 103).

Referências Bibliográficas

ALICADA, Mario e DE SANTIS, Giuseppe. “Verdade e Poesia, Verga e o cinema italiano”. In: *Negativo*. Brasília: UNB, Departamento de Filosofia, vol. 1, nº1, pp. 194-199, 2013a.

ALICADA, Mario e DE SANTIS, Giuseppe. “Ainda sobre Verga e o cinema italiano”. In: *Negativo*. Brasília: UNB, Departamento de Filosofia, vol. 1, nº1, pp. 200-203, 2013b.

ARISTARCO, Guido. “Experiência Cultural e Experiência Original em Luchino Visconti”. In: VISCONTI, Luchino. *Rocco e seus irmãos*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, pp. 16-51, 1967.

ARISTARCO, Guido. “L’opera di Visconti nella storia del cinema e della cultura italiana”. In: SPERENZI, Mario. *L’opera di Luchino Visconti: Atti del convegno di studi Fiesole 27-29 giugno 1966*. Firenze, pp. 07-39, 1969.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. “O Discurso no romance”. In: BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. São Paulo: HUCITEC Editora, pp. 71-210, 2010.

BERNARDET, Jean-Claude. “Roma, Cidade aberta: a força da evidência”. In: Roberto Rossellini: Do cinema e da televisão. São Paulo. Catálogo: Retrospectiva Roberto Rossellini, 2003.

BOSI, Alfredo. “Verga Vivo”. In: BOSI, Alfredo. *Céu, inferno*. São Paulo: Duas Cidades e Editora 34, pp. 285-290, 2003.

BRECHT, Bertolt. “Cinco dificuldades no Escrever a Verdade”. In: BRECHT, Bertolt. *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, pp. 19-35, 1967a.

BRECHT, Bertolt. “A Música-Gestus”. In: BRECHT, Bertolt. *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, pp. 77-89, 1967b.

BRUNETTA, Gian Piero. *Cent'anni di cinema italiano*, 1. Dalle origini alla seconda guerra mondiale. Bari: GLF Editori Laterza, 2011.

BRUNI, David. "La fortuna critica del film". In: MICCICHÉ, Lino (org). *La terra trema di Luchino Visconti*. Torino: Centro Sperimentale di Cinema – Cinemateca Nazionale, pp. 167-195, 1994.

CALHEIROS, Alex. "O Neorrealismo e as origens políticas do cinema italiano". In: *REcine* - Revista do Festival Internacional de Cinema de Arquivo. Rio de Janeiro, ano 8, nº 8, pp. 70-77, 2011.

CALHEIROS, Alex. "Paisagem Italiana, a revista *cinema* debate o realismo cinematográfico". In: *Negativo*. Brasília: UNB, Departamento de Filosofia, vol. 1, nº1, pp. 173-179, 2013.

CANDIDO, Antonio. "O mundo-provérbio". In: CANDIDO, Antonio. *O Discurso e a Cidade*. Rio de Janeiro-São Paulo: Ouro sobre Azul e Duas Cidades, pp. 81-104, 2004.

CARPEAUX, Otto Maria. *A vida de Gramsci*. In: Revista Civilização Brasileira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 7 de maio de 1966. Consultado no site *Gramsci e o Brasil* (www.acesa.com/gramsci/?page=visualizar&id=125) em 24 de maio de 2015.

DE SANTIS, Giuseppe. "Por uma paisagem italiana". In: *Negativo*. Brasília: UNB, Departamento de Filosofia, vol. 1, nº1, pp. 184-187, 2013.

FABRIS, Mariarosaria. *O neo-realismo cinematográfico italiano*. São Paulo: Edusp, 1996.

FRYE, Northrop. *O Código dos códigos: a Bíblia e a Literatura*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

GRAMSCI, Antonio. "Alguns temas da questão meridional". In: GRAMSCI, Antonio. *A Questão Meridional*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 135-164, 1987.

LUKÁCS, Gyorgy. *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.

MARTINS, Luiz Renato. *Conflito e interpretação em Fellini: construção da perspectiva do público*. São Paulo: Edusp, 1994.

MESTMAN, Mariano. “Pescadores sicilianos en las redes del conde rojo milanés”. In: ESEVERRI, Máximo (org). *RAAB/VISCONTI: La tierra tiembla*. Buenos Aires: Eudeba – Universidad de Buenos Aires, pp. 183-211, 2011.

MICCICHÉ, Lino. *Visconti e il neorealismo: Ossessione, La terra trema, Bellissima*. Venezia: Marsilio Editori, 2ª ed., 1998.

MICCICHÉ, Lino. “Per una verifica del neorealismo”. In: MICCICHÉ, Lino (org). *Il neorealismo cinematografico italiano*. Venezia: Marsilio Editori, pp. 07-30, 1999.

MICCICHÉ, Lino. *Luchino Visconti - Un profilo critico*. Venezia: Marsilio Editori, 2002.

MONTESANTI, Fausto. “Diálogos de la Tierra tiembla”. In: ESEVERRI, Máximo (org). *RAAB/VISCONTI: La tierra tiembla*. Buenos Aires: Eudeba – Universidad de Buenos Aires, p.144-181, 2011.

RENZI, Renzo. “Mitologia e contemplazione in Visconti, Ford ed Eisenstein”. In: *Bianco e Nero*. Roma: Centro Sperimentale di Cinematografia, nº 02, fev. 1949.

RENZI, Renzo. “Un viaggio nell’‘altro de sé’: il ‘mistero marxista’ di ‘La terra trema’”. In: RENZI, Renzo. *Visconti Segreto*. Roma-Bari: Laterza, pp. 59-69, 1994.

RONDOLINO, Gianni. *Luchino Visconti*. Torino: UTET Libreria, 2003.

SINGER, André. *Os sentidos do lulismo: Reforma gradual e pacto conservador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SOUZA, Gilda de Mello e. “Pintura Brasileira Contemporânea: Os Precursores”. In: *Discurso*. São Paulo: USP-FFCL, ano 5, nº 5, pp. 119-129, 1974.

SCHWARZ, Roberto. “O cinema e Os Fuzis”. In: SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, pp. 27-33, 1978.

SCHWARZ, Roberto. “8 ½ de Fellini”. In: SCHWARZ, Roberto. *A Sereia e o Desconfiado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, pp. 189-204, 1981.

VERGA, Giuseppe. “Nedda”. In: *Contos Sicilianos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, pp. 01-18, 1983a.

VERGA, Giuseppe. “A Loba”. In: *Contos Sicilianos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, pp. 25-28, 1983b.

VISCONTI, Luchino. “La terra trema”. In: SANZIO, Alain e THIRARD. Paul-Louis. *Luchino Visconti*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, pp. 92-96, 1988a.

VISCONTI, Luchino. Entrevista com Michele Gandin (01/12/1951). In: SANZIO, Alain e THIRARD. Paul-Louis. *Luchino Visconti*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, pp. 98-10, 1988b.

VISCONTI, Luchino. “Tradição e Invenção”. In: *Revista Olhar*. São Paulo: UFSCAR, ano 11, nº 21, pp. 67-69, ago-dez. 2009.

VISCONTI, Luchino. “Apuntes para un film documental sobre Sicilia”. In: ESEVERRI, Máximo (org). *RAAB/VISCONTI: La tierra tiembla*. Buenos Aires: Eudeba – Universidad de Buenos Aires, pp. 213-219, 2011.

VISCONTI, Luchino. “Cinema Antropomórfico”. In: *Negativo*. Brasília: UNB, Departamento de Filosofia, vol. 1, nº1, pp. 204-206, 2013.