

**DE NEO-REALISTA A DECADENTISTA:  
UMA ANÁLISE DO PAPEL DE *SENSO* NA TRAJETÓRIA DE LUCHINO  
VISCONTI<sup>1</sup>**

Carolina Guimarães Ribeiro<sup>2</sup>

**Resumo:** Em 1954, Luchino Visconti lançou o filme *Senso – Sedução da carne (Senso)*, drama histórico hoje célebre por sua visão crítica do processo de unificação da Itália e grande preciosismo visual. Na época, entretanto, o filme despertou controvérsias tanto por seu conteúdo político quanto por ser um afastamento do cânone neo-realista do qual o diretor fizera parte até então. O objetivo deste artigo é analisar *Senso* do ponto de vista defendido por Pierre Bourdieu, isto é, considerando tanto seus aspectos internos quanto o contexto produtivo no qual estava inserido, procurando demonstrar o lugar que esta obra ocupa na carreira de Luchino Visconti e sua importância decisiva no processo de consagração do diretor no campo do cinema mundial.

**Palavras-chave:** Cinema, História, *Senso*, Luchino Visconti

## INTRODUÇÃO

O nome de Luchino Visconti (1906-1976) aparece hoje entre os grandes diretores do cinema italiano. Ao lado de Roberto Rossellini, Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, somente para citar alguns exemplos, Visconti encontra-se consagrado, tendo conquistado seu lugar como autor<sup>3</sup> na história do cinema mundial. Designado pela crítica como “cronista da decadência” por ter se ocupado em narrar o ocaso da aristocracia européia, seus filmes são conhecidos pelo grande espetáculo visual, cuidado com os elementos cênicos, pelos temas pessimistas, repletos de personagens atormentados pela passagem do tempo e mudanças históricas.

Sua obra mais famosa, *O Leopardo (Il Gattopardo, 1963)* sintetiza as características mais marcantes do cineasta: na Sicília de 1860, durante o processo de unificação italiana, conhecido como *Il Risorgimento*, um príncipe precisa se adaptar à ascensão da burguesia e decadência de sua própria classe. Através deste personagem, o

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no VIII ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura

<sup>2</sup> Mestranda do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. carolguimari@gmail.com.

<sup>3</sup> A autoria no cinema é tradicionalmente vinculada à *política dos autores*, pensamento desenvolvido nos anos de 1950 pelos então críticos François Truffaut, Jacques Rivette, Claude Chabrol entre outros, através, principalmente, de artigos publicados na revista francesa *Cahiers du Cinéma*. Para a *política dos autores*, um diretor só é considerado autor quando se envolve em todos os processos de realização do filme e tem suas marcas temáticas e estilísticas reconhecíveis em sua obra.



filme exprime a contradição fundamental que movia a obra – e a própria vida de Visconti – o apego ao passado e sua constatação da inexorabilidade do avançar da História. O cuidadoso tratamento que Visconti deu ao universo aristocrático do qual ele próprio fazia parte – seu pai era duque de Grazzano e ele conde de Modrone, pertencente a uma das famílias mais tradicionais de Milão – combinado a sua visão extremamente crítica da sociedade italiana – muito derivada de suas conexões políticas como simpatizante do comunismo – fizeram de seus filmes obras visualmente impressionantes e profundamente pessimistas nas quais a beleza está associada à decadência e à morte.

Ao longo de sua carreira, Visconti dirigiu vinte filmes<sup>4</sup> e, embora as características acima citadas estejam, em alguma medida, presentes na maior parte deles, seria enganoso pensar que se trata de uma obra completamente homogênea. Visconti nem sempre foi o “cronista da decadência”, mas iniciou seu trabalho no contexto do neo-realismo italiano e ficou conhecido dentro deste movimento antes de começar a tratar da derrocada da nobreza nos seus filmes.

Este artigo se propõe a examinar justamente essa passagem, cujo marco foi o filme *Senso*, de 1954. *Senso* representou o início de uma nova fase da carreira de Visconti: foi seu primeiro filme colorido, o primeiro ambientado no passado e também o primeiro no qual aparece o tema da morte da aristocracia, retomado não somente em *O Leopardo*, mas em filmes posteriores como *Os deuses malditos*<sup>5</sup>, *Ludwig*<sup>6</sup>, *Violência e Paixão*<sup>7</sup> e *O Inocente*<sup>8</sup>, sua última obra. Apesar de consagrado hoje como uma das grandes obras de Visconti, na sua estreia *Senso* gerou controvérsia e polêmica. Considerado por muitos críticos como traição ao neo-realismo, rechaçado pela direita italiana da época – que estava no poder e era representada principalmente pelo partido

---

<sup>4</sup> *Obsessão (Ossessione, 1943)*, *Dias de Glória (Giorni di gloria, 1945)*, *A Terra Treme (La Terra Trema, 1948)*, *Appunti su un fatto di cronaca (1951)*, *Belíssima (Bellissima, 1951)*, *Nós, as mulheres (Siamo donne, 1953)*, *Senso- Sedução da carne (Senso, 1954)* *Noites Brancas (Le notti bianche, 1957)*, *Rocco e seus irmãos (Rocco e i suoi fratelli, 1960)*, *Boccaccio '70 (idem, 1962)*, *O Leopardo (Il Gattopardo, 1963)*, *Vagas estrelas da Ursa (Vague stelle dell'Orsa..., 1965)*, *As Bruxas (Le Streghe, 1967)*, *O estrangeiro (Lo straniero, 1967)*, *Os Deuses Malditos (La caduta degli dei, 1969)*, *Alla ricerca di Tazio (1970)*, *Morte em Veneza (Morte a Venezia, 1971)*, *Ludwig (idem, 1972)*, *Violência e Paixão (Gruppo di famiglia in un interno, 1974)* e *O inocente (L'innocente, 1976)*.

<sup>5</sup> Centrado em torno dos Von Essenbeck, barões industriais do ramo da fundição, o filme conta a desintegração da família, consequência da ascensão do nazismo na Alemanha em 1933.

<sup>6</sup> Ambientado no século XIX, acompanha a vida do personagem-título, rei da Baviera conhecido por sua instabilidade mental e sua obsessão em construir suntuosos castelos.

<sup>7</sup> Um solitário professor colecionador de arte, aproximando-se da terceira idade, tem a vida abalada pela chegada de uma condessa e sua família desestruturada que aluga o andar de cima de seu apartamento.

<sup>8</sup> Na Roma do final do século XIX, Tulio Hermil trai sua esposa Giuliana com a condessa Teresa Raffo. Giuliana tem ela própria um relacionamento extraconjugal com o escritor Filippo d'Arborio e, ao ficar grávida do amante, ela e o marido precisam decidir se continuarão com seu casamento.

Democrata Cristão – pela visão desencantada e amarga do processo de formação do Estado italiano e também por possíveis associações entre o momento político representado no filme e aquele vivenciado na Itália de 1954, *Senso* enfrentou problemas com a censura e, apesar de ter recebido boas críticas internacionais, foi ignorado no festival de cinema de Veneza, um dos mais importantes da Itália.

O esforço aqui será em realizar uma análise do filme procurando situá-lo em seu momento histórico, ressaltando o lugar ocupado por ele na carreira do seu diretor. O intuito é demonstrar de que modo *Senso*, apesar das polêmicas – ou talvez justamente por causa delas – foi um passo fundamental no estabelecimento de Luchino Visconti como autor de Cinema. Como caminho metodológico serão consideradas as ideias de Pierre Bourdieu, no intuito de superar o que ele denominou “falso dilema”, ou seja, a suposta impossibilidade de unir análise interna e contextual. Além disso, procura-se evitar aqui, também de acordo com Bourdieu, a visão do autor como “gênio criativo”, isolado do mundo no se deu sua formação, das condições de produção de suas obras e também daquelas que ele, conscientemente ou não, procurou se aproximar ou afastar. A análise, portanto, procurará relacionar os aspectos temáticos e estilísticos próprios do filme *Senso* ao contexto no qual ele foi produzido, levando em consideração o grau de autonomia de seu autor.

### **1. BOURDIEU: CAMINHOS PARA SUPERAR O “FALSO DILEMA”**

Pierre Bourdieu representou uma ruptura com um espaço intelectual muito influenciado pelo existencialismo de Sartre que elevava o indivíduo a soberano absoluto do próprio destino. Acreditando que os sujeitos não tinham tanta autonomia para fazer suas escolhas e, do mesmo modo, evitando resvalar no determinismo social, no qual o homem era mera expressão da sociedade em que vive, Bourdieu procurou desenvolver seus conceitos centrais de campo e *habitus* justamente na tentativa de superar a dicotomia entre indivíduo e meio social. Desse modo, o campo para ele é o espaço onde se dão as relações objetivas entre seus agentes – agentes significando os indivíduos que ocupam determinadas posições dentro dele. Dotado de práticas próprias e institucionalizadas, é um lugar de disputa de posições, através da acumulação do capital próprio do campo, e também disputa por classificações - na busca, sempre constante, da forma legítima de se classificar o que se faz. Já o *habitus* é um sistema de disposições características de um campo específico e incorporado pelos agentes deste, guiando suas escolhas. O *habitus* está tão naturalizado no indivíduo que ele não dá conta do seu caráter histórico.

Para dizer apenas de um modo geral, o que Bourdieu propunha era que a questão da *autonomia* era relativa e que as escolhas dos indivíduos se dão sempre na relação entre o particular e o coletivo, entre o si mesmo e o meio que se vive, a posição que se ocupa. Mas este particular é ele próprio forjado pelas circunstâncias históricas, portanto no ato de escolher – em uma tomada de posição – há bem menos liberdade individual que se imagina.

É indispensável, portanto, ao se analisar uma obra de arte, levar em consideração que seu autor está inevitavelmente submetido a diversos constrangimentos, alguns, inclusive, dos quais nem ele mesmo pode ter ciência. É este raciocínio que leva Bourdieu a rejeitar a ideia do “projeto original” vindo de um “gênio criativo”, pois para ele um autor é uma entidade historicamente construída – na verdade a persona do autor é arquitetada *a posteriori*, quando o crítico ou analista, olha para a obra já pronta e procura estabelecer regularidades, marcas e interpretações. Diante disso, corre-se o risco de perder de vista que a obra é fruto de tensões e constrangimentos e que é preciso considerar “tudo que se acha inscrito na posição do autor no seio do campo de produção e na trajetória social que para ali o conduziu” (BOURDIEU, 1996, p. 217). E para, além disso, é preciso que o próprio analista esteja consciente de que também ocupa uma posição em seu próprio campo de atuação e esta irá influenciar os pontos de vista que porventura vier a defender. Desta forma, Bourdieu explica a necessidade de realizar um esforço de objetivação do autor da objetivação: “é com a condição de submeter a tal objetivação sem complacência o autor e a obra estudados (e, ao mesmo tempo, o autor da objetivação), e de repudiar todos os vestígios de narcisismo que ligam o analisador ao analisado, limitando o alcance da análise, que se poderá fundar uma ciência das obras culturais e de seus autores” (1996, p. 218).

Assim, realizar a análise de uma obra sob o ponto de vista de Bourdieu solicita que se supere a –suposta – oposição entre o que é próprio da obra e o contexto no qual ela se insere, pois uma vez que se considere a noção de campo, as duas posições tornam-se não somente complementares, mas inevitavelmente atreladas.

A noção de campo permite superar a oposição entre leitura interna e análise externa sem perder nada das aquisições e das exigências dessas duas abordagens, tradicionalmente percebidas como inconciliáveis. Conservando o que está inscrito na noção de intertextualidade, isto é, o fato de que o espaço das obras apresenta-se a cada momento como um campo de tomadas de posição que só podem ser compreendidas relacionadamente, enquanto sistema de variações diferenciais pode-se levantar a hipótese

(confirmada pela análise empírica) de uma homologia entre o espaço das obras definidas em seu conteúdo propriamente simbólico e, em particular, em sua forma, e o espaço das posições no campo de produção (BOURDIEU, 1996, p. 234).

Portanto, é importante demonstrar a relação entre a forma do texto e as marcas que ele carrega do contexto no qual foi produzido, daí a necessidade de realizar um levantamento da história do campo, observar as condições de produção, a trajetória do realizador, o público alvo, as instâncias de reconhecimento e consagração – tudo enfim que ajude a compreender a gênese da obra.

Bourdieu não elaborou uma metodologia propriamente dita para análise das obras culturais – fazer isso seria inclusive contrário as suas ideias, pois para ele o método deve ser construído de acordo com cada fenômeno. Neste caso específico, portanto, o ponto de partida será o próprio filme. A partir da identificação do que *Senso* traz de particular será construída a relação entre seus aspectos internos e seu contexto produtivo.

## **2. SENSO: UNINDO TEXTO E CONTEXTO**

O filme *Senso* foi adaptado do conto homônimo do escritor italiano Camillo Boito, publicado originalmente em 1883. Primeiro filme colorido de Visconti, *Senso* é ambientado em Veneza, no ano de 1866, uma data importante do *Risorgimento* – palavra em italiano para “renascimento” ou “ressurreição”, nome pelo qual ficou conhecido o processo de unificação do país. No período retratado no filme, a Itália já existia enquanto Estado unificado, porém a região do Vêneto (norte do país) ainda se encontrava sob o domínio da Áustria, que governava a região desde o Congresso de Viena em 1815. Somente no ano de 1866, os austríacos foram expulsos do Vêneto e o território anexado ao reino da Itália. *Senso*, porém, não chega a retratar o fim do controle austríaco sobre Veneza, ao contrário, sua narrativa se encerra no momento de uma das mais humilhantes derrotas do exército italiano, quando os austríacos, mesmo em menor número, venceram a batalha de Custoza.

Neste contexto, é narrado o romance entre a condessa Livia Serpieri (Alida Valli), uma mulher italiana casada, e o oficial austríaco Franz Mahler (Farley Granger). Certa noite no teatro, durante uma manifestação contra o domínio austro-húngaro, Mahler entra em conflito com o marquês Roberto Ussoni (Massimo Girotti), um ativista político partidário da unificação e primo de Livia. Preocupada ao saber que o oficial vai duelar com seu primo, a quem admira profundamente, Livia pede a Mahler que desista do conflito. Mais tarde, ao encontrá-lo casualmente, a antipatia inicial é vencida e ela se

apaixona pelo oficial. Eles iniciam um romance, interrompido abruptamente quando Livia deixa Veneza com o marido para escapar da guerra. Pouco tempo depois, Mahler vai procurá-la em sua casa de campo e insinua um plano para que ele não volte para a frente de batalha: forjar um atestado médico declarando-o incapaz de combater. Para tanto é necessário dinheiro que nenhum dos dois possui. Contudo, Livia havia recebido de seu primo uma certa quantia que fora arrecadada pelo movimento de resistência italiano e era destinada a cobrir as despesas da guerra. Ansiosa por ajudar o amante, Livia cede a Mahler o dinheiro da revolução para que ele suborne o médico e possa escapar do conflito. Os dois combinam encontrar-se assim que Mahler esteja livre. Ele escreve para ela contando o sucesso de seu plano, mas avisando-a para não ir encontrá-lo ainda. Porém, sem conter sua impaciência para rever o amante, Livia vai procurá-lo. Encontra-o com outra mulher, vivendo à custa do dinheiro que ela lhe deu. Mahler mostra então sua verdadeira personalidade, desprezando e humilhando Livia, muito embora ele também possua uma dimensão trágica – é consciente de sua própria abjeção. Tomada pelo desejo de vingança, Livia denuncia-o ao exército austríaco como desertor e Mahler é executado. Em resumo, pode-se dizer que o que *Senso* traz de particular, que garantiu sua importância na história do cinema e na carreira de Visconti é a aparente ruptura com o cânone do neo-realismo, seu preciosismo estético e a visão política baseada numa releitura crítica do *Risorgimento*. Estes três aspectos serão analisados com mais detalhes, procurando demonstrar que, longe se tratar de uma cisão radical com o tipo de cinema que vinha sendo feito na Itália, *Senso* é o resultado de um complexo conjunto de circunstâncias e, apesar de possuir inegavelmente a “assinatura” de seu autor, esta foi forjada na relação entre o que Visconti desejava fazer e o que era efetivamente possível de ser realizado na época.

## 2. 1. PARA ALÉM DO NEO-REALISMO.

O neo-realismo italiano foi um movimento surgido no período logo após a Segunda Guerra Mundial, quando cineastas como Roberto Rossellini, Vittorio de Sica, o próprio Visconti, entre outros, julgaram necessário abordar em suas obras a difícil situação econômica e social em que o país se encontrava. A Itália do pós-guerra era um país devastado e sua população sofria as consequências do desemprego e das péssimas condições de vida. Os cineastas então passaram a julgar seu dever denunciar a dura realidade social do país, através de filmes que demonstrassem e analisassem os problemas da Itália.

Entre as características do neo-realismo, podemos incluir a abordagem de temáticas sociais como as consequências da guerra e do fascismo, o desemprego e a pobreza. Os filmes do período também eram geralmente marcados pelo humanismo, preocupando-se em mostrar com sensibilidade o modo de vida, os hábitos e os dramas pessoais do povo italiano. Os traços estilísticos mais marcantes dos filmes neo-realistas eram a utilização de atores não-profissionais e uso de locações externas em produções de baixo orçamento.

Importante destacar que essas características não tinham um caráter puramente ideológico. A Segunda Guerra mundial havia destruído a ainda iniciante, mas eficaz indústria cinematográfica italiana. Antes da guerra, o cinema na Itália era em grande parte associado à *Cinecittà*, um complexo de estúdios de gravação situado nos arredores de Roma construído com verbas públicas pelo governo de Mussolini em 1937. Consta que desde a inauguração da *Cinecittà* até o ano de 1943, mais da metade de todos os filmes realizados na Itália foram filmados no estúdio (BORDWELL, 2003). A ditadura fascista de Mussolini estimulava na produção nacional como forma de autopromoção, encorajando investimentos do setor privado e dando incentivos para as companhias de cinema italianas através de leis protecionistas que limitavam a entrada e circulação de produções estrangeiras no país. A derrota da Itália na Segunda Guerra e a queda de Mussolini em 1945 desmantelou todo o circuito de produção e, com a *Cinecittà* praticamente destruída pelo conflito, o movimento dos novos cineastas para irem além do estúdio ganhou mais um incentivo.

Apesar do governo autoritário exercido durante o período fascista, as produções da *Cinecittà* não se limitavam a propaganda a favor do *Duce*. Conhecidos como “filmes de telefone branco” em referência ao visual requintado e asséptico do estúdio, eram obras sem nenhum conteúdo político explícito, voltadas para o entretenimento. A maioria dividia-se entre melodramas românticos e comédias cujo escapismo e distância dos problemas sociais seriam desprezados pelos neo-realistas. Deste modo, o cânone neo-realista nasceu justamente para contrapor um tipo de cinema que não tinha mais lugar diante da nova – e sombria – realidade social do país.

Foi durante o neo-realismo que Visconti começou a se tornar conhecido. Suas posições políticas foram fundamentais para situá-lo no movimento. Sendo comunista, seus primeiros filmes traziam a denúncia das péssimas condições de vida das camadas populares, e um olhar crítico e, ao mesmo tempo, profundamente humanista. Seu filme mais representativo do período é *A Terra Trema: Episódio do Mar (La Terra Trema:*

*Episodio del Mare*), de 1948, filme sobre a vida dos pescadores da cidade de Acitrezza, na Sicília. *A Terra Treme* foi filmado em locação, na própria Sicília, utilizando como cenários as próprias casas dos trabalhadores, seus barcos e demais instrumentos de trabalho, fato informado por um letreiro logo no início do filme. Para reforçar essa impressão de realidade, os personagens do filme foram interpretados pelos moradores da cidade, que falavam seu próprio dialeto. É um filme com forte conteúdo político – já explícito também no letreiro inicial que afirma que aquela será uma história de “*exploração do homem pelo homem*”, e narra a desintegração da família Valastro em sua vã tentativa de melhorar suas condições de trabalho. *A Terra Treme* foi posteriormente dublado em italiano e devido às dificuldades de financiamento – parte dele foi feito pelo Partido Comunista italiano - Visconti pagou parte da produção de seu próprio bolso. Em 1948, a indústria do cinema na Itália ainda estava se recuperando, portanto a produção semi “independente” do filme foi a solução encontrada para que ele pudesse ser realizado. A excelente situação financeira de sua família foi fundamental para estes primeiros anos de trabalho de Visconti, permitindo-o a terminar *A Terra Treme* do modo que desejava. O filme foi bem recebido e indicado ao leão de ouro no festival de Veneza, contribuindo para forjar a reputação do cineasta.

Em 1954, quando *Senso* foi lançado, o contexto de produção de cinema na Itália era bem diferente de quando o neo-realismo nasceu. O país estava empenhado na reconstrução do pós-guerra e com os Estados Unidos investindo dinheiro na Europa Ocidental para fazer oposição à então URSS na Guerra Fria, os anos de 1950 foram mais otimistas. Tal como os “filmes de telefone branco” pareciam anacrônicos diante da devastação imediatamente posterior à guerra, a crueza do neo-realismo também não parecia se encaixar no novo contexto. Gradualmente, outros elementos foram incorporados ao cinema neo-realista. O mesmo Vittorio de Sica de *Ladrões de Bicicleta* (*Ladri di Biciclette*, 1948), um filme icônico do movimento, com praticamente todas as suas características definidoras, como as filmagens externas, o uso de atores amadores, entre outras, produziu poucos anos mais tarde o filme *Milagre em Milão* (*Miracolo a Milano*, 1951), cujo tom de fábula e flerte com o fantástico denotam um otimismo não comumente associado ao neo-realismo. Da mesma forma, no *Arroz Amargo* (*Riso Amaro*, 1949) de Giuseppe de Santis, as questões sociais apresentam-se mais como um pano de fundo para uma história de crime e suspense. Tanto *Milagre em Milão* e quanto *Arroz Amargo* são considerados neo-realistas, porém já apresentam influências outras, denotando o esgotamento do movimento.

Os filmes vindos de Hollywood eram populares na Itália como o neo-realismo jamais foi. O público parecia interessado em ver tipos diferentes de histórias e, politicamente, o governo italiano estava ansioso para alimentar o clima de otimismo, baseado na ideia de que a Itália se encaminhava para a modernização e prosperidade. Assim, apesar de contar com alguns ardorosos defensores, como o crítico e roteirista Cesare Zavattini, conhecido colaborador de Vittorio de Sica, o neo-realismo foi sendo superado. Ainda assim, o último longa metragem de Visconti, *Belíssima* (*Belissima*, 1951), que conta a melancólica história de Madalena (Anna Magnani), uma mulher obcecada por fazer de sua jovem filha uma estrela de cinema, ainda guardava semelhanças com o movimento, muito embora o gosto pelo diretor pelo melodrama já estivesse insinuado neste filme.

Interessante notar que 1954 foi ano de estreia também de *A Estrada* (*La Strada*) de Fellini e *Viagem à Itália* (*Viaggio in Italia*) de Rossellini, dois clássicos do cinema italiano – e nenhum dos dois neo-realista, pelo menos não do modo como foram *Ladrões de Bicicleta* e *Roma, Cidade Aberta* (*Roma, città aperta*, 1945) do próprio Rossellini. *Senso*, porém, tinha uma carga de espetáculo muito acentuada aparentando uma ruptura radical com tudo que Visconti havia feito antes e, provavelmente, foi esta a principal causa da acusação que ele sofreu de “traição” ao neo-realismo. O próprio Visconti nunca considerou seu filme como uma ruptura, era antes uma evolução natural de seu modo de filmar e seu olhar crítico sobre a sociedade continuou mantido.

## 2.2. POSICIONAMENTO POLÍTICO: VISÕES SOBRE *IL RISORGIMENTO*

Como já foi dito, *Senso* faz uma leitura crítica e pessimista sobre a unificação da Itália. Os anos de fascismo haviam ajudado a construir o mito do *Risorgimento* como um movimento heróico e popular de formação do Estado italiano. Era o ensinado nas escolas – comparável com o famoso e fictício “independência ou morte!” no caso do Brasil. Certamente todas as nações constroem seus mitos fundacionais e, na época de *Senso*, o apelo nacionalista do *Risorgimento* era forte e baseava-se principalmente na versão do importante historiador italiano Benedetto Croce (1866-1952), que interpretou o processo como a união perfeita da diplomacia do rei piemontês Vittorio Emmanuel e seu primeiro ministro conde de Cavour com a euforia popular representada por Garibaldi e seus “camisas vermelhas”. Em disputa com esta versão estava a interpretação de Antonio Gramsci (1891-1937) – muito diferente, já que Gramsci foi, assim como Visconti, marxista além de co-fundador do Partido Comunista italiano. Para Gramsci o *Risorgimento* havia sido uma revolução fracassada do ponto de vista da

participação popular e tinha feito muito pouco pelos camponeses italianos, que ficaram à margem do processo. A disputa entre as interpretações variantes do *Risorgimento* era parte do contexto político e cultural da Itália após a Segunda Guerra. O fim da ditadura fascista de Mussolini havia aberto possibilidades de questionamentos e as ideias de Gramsci, que tinha morrido em uma prisão fascista, começaram a ganhar espaço.

As ideias de Gramsci se enraizaram após o período fascista, quando os italianos sentiram uma grande necessidade de afirmar sua identidade nacional e acertar as suas contas com o passado. Um dos resultados do debate que se seguiu, foram doze filmes realizados entre 1949-54, nos quais o *Risorgimento* foi apresentado de uma forma ou de outra. A maioria deles atraiu pouca atenção. O *Senso* de Visconti foi uma exceção (BACON, 1998, p.69) <sup>9</sup>.

*Senso* endossa a interpretação de Gramsci, acrescida da visão particular de Visconti sobre a formação de seu país. Sendo ele próprio um aristocrata, o diretor revisita a história do ponto de vista de sua própria classe, enfatizando a desintegração do poder político e econômico das famílias nobres causada pela unificação. Para ele, portanto, o *Risorgimento* ele modificou apenas o não essencial e os benefícios que trouxe foram para poucos, deixando inalterada a situação de exploração de uma classe por outra. A única mudança foi que a classe detentora do poder era agora a burguesia e, na opinião de Visconti, esta foi uma mudança para pior. Isto fica explícito nas cenas de batalhas quando não são mostrados atos de heroísmo nem são expressos sentimentos nacionalistas. No filme, o horror, violência e injustiça da guerra são marcantes, e as cenas não procuram glorificar aquele momento nem as pessoas que participaram dele, mas mostram o sofrimento dos envolvidos e da população civil. Embora os austríacos tenham sido realmente expulsos de Veneza pouco tempo mais tarde, este aspecto não é mostrado em *Senso*. Ao terminar com a derrota dos italianos, o filme apresenta uma visão pouco otimista do processo. Apesar da vitória da Itália ao final da guerra, a aristocracia - representada por Livia e Mahler - sai derrotada.

Apesar da visão crítica de Visconti estar clara no filme, é importante destacar que realizar *Senso* foi um processo repleto de conflitos. Não se tratava de uma produção cinematográfica “independente”, ao contrário, *Senso* foi produzido pela Lux Film, uma das maiores companhias de cinema da Itália, estabelecida desde a década de 1930, ainda

---

<sup>9</sup> Gramsci's ideas took root after the fascist period when Italians felt a great need to affirm their national identity and settle their accounts with the past. One result of the ensuing debate was twelve films made in 1949-54, in which the *Risorgimento* featured in one way or another. Most of them garnered little attention. Visconti's *Senso* was an exception. (tradução nossa)

sob o regime fascista, fruto dos incentivos que aquele governo deu ao cinema nacional. Naturalmente, a Lux Film tinha suas preocupações com a rentabilidade do filme, principalmente porque os filmes nacionais não tinham muito espaço diante da concorrência com Hollywood. Isso levou a Lux a interferir na duração, no título do filme e em algumas cenas consideradas “perigosas”.

O maior problema enfrentado pelos produtores de cinema italianos naquela época era a censura. Estava em vigor a Lei Andreotti de 1949, que entre outras intervenções previa a censura prévia dos roteiros dos filmes e proibia a exportação de qualquer filme que pudesse dar, na opinião do governo, uma impressão errada sobre o país (GRINDON, 1994). Diante da pressão da censura, Visconti precisou excluir cenas e alterar o final desejado por ele para o filme. *Senso* termina com a execução de Mahler, mas o final planejado por Visconti era outro. Para ele, o que poderia acontecer com Mahler não era importante, ele queria terminar o filme com Livia, após ter denunciado seu amante, caminhando desesperada em meio aos soldados austríacos que estariam comemorando a vitória em Custoza. Um destes soldados gritaria “Vida longa à Áustria!” e esta seria a cena final. A Lux, preocupada com a censura, pediu uma mudança e o filme apenas mostra Livia caminhando sozinha e logo depois mostra Mahler sendo executado por traição. O próprio Visconti diz: “Eu tive que cortar. O negativo foi queimado (...). Tentei fazer o menor mal possível, mas para mim aquele não é o fim de *Senso*”<sup>10</sup>. Visconti também queria que o filme se chamasse “Custoza”, enfatizando ainda mais o lado pessimista do *Risorgimento*.

Na fase de edição o produtor sugeriu ao todo quinze cortes e Visconti teve lutar ferozmente para manter a unidade do seu filme. Os pedidos foram feitos aparentemente mais para evitar a censura e cortar o filme para uma duração comercialmente adequada, do que para dobrar-se a escrúpulos ideológicos ou morais. Visconti, no entanto, salientou a necessidade de manter a clareza e a coerência narrativa de seu filme. Muitas dessas mudanças refletiam o conteúdo político explosivo filme: o *Risorgimento* era um ponto sensível para a Itália oficial e seu exército (BACON, 1998, p.67)<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> “*J’ai dû couper. On a brûlé le négatif. (...) J’ai tâché de faire le moins mal possible, mais pour moi ce n’était pas cela la fin de Senso.*” VISCONTI, Luchino. Depoimento [março de 1959] Paris: Cahiers du Cinéma, n. 93. Entrevista concedida a Jacques Doniol-Valcroze e Jean Domarchi. Tradução nossa.

<sup>11</sup> *In the editing stage the producer suggested altogether fifteen cuts, and Visconti had to fight fiercely to preserve the unit of his film. The requests apparently were made to avoid censorship and to cut the film to a commercially suitable length, rather than to bend to ideological or moral scruples. Visconti, however, stressed the need to maintain the narrative clarity and coherence of his film. Many of these changes reflected the film’s political explosiveness: Risorgimento was a sore point for official Italy and its army.* Tradução nossa.

Ainda assim, o filme conseguiu manter sua versão crítica e desesperançada sobre o *Risorgimento*, pois a história de Livia e Mahler é, em si mesma, uma história pessimista.

### 2.3. MELODRAMA E ENCENAÇÃO: UNINDO O CINEMA E A ÓPERA

Outra característica marcante de *Senso* – e de muitos dos filmes de Visconti que se seguiram a ele, é a incorporação ou citação de outras formas de arte como a pintura e a ópera. Visconti cresceu em um meio aristocrático e nele teve oportunidade de conhecer artistas e intelectuais, como o compositor Giacomo Puccini e o escritor Gabriele d'Annunzio, cujo romance *O Inocente* ele adaptaria mais tarde em seu último filme. Seu avô havia sido um dos patronos do Teatro La Scala, em Milão, onde a família possuía um camarote fixo permitindo que, desde muito jovem, o cineasta tivesse contato com a ópera. Criado cercado por tais privilégios, Visconti tornou-se profundo conhecedor da arte erudita. Passou também a ser diretor de ópera<sup>12</sup>, tendo trabalhado em montagens de clássicos como *Manon Lescaut* de Puccini, em 1973, e *La Traviata* de Giuseppe Verdi, em 1955, na qual dirigiu a soprano Maria Callas. Visconti chegou inclusive a fazer o libreto da ópera *Il Diavolo in Giardino*, apresentada em 1963. Ainda no teatro, dirigiu montagens de autores como Shakespeare, Ernest Hemingway e Tennessee Williams.

Para *Senso*, a própria Lux desejava fazer um filme que fosse um espetáculo artístico – a década de 1950 foi a época de ouro dos musicais de Hollywood, que diante da concorrência da televisão buscava fazer filmes grandiosos como forma de atrair o público para as salas de cinema. A Itália não estava alheia a essas questões. Somente no ano de 1954, estrearam *Carmem Jones* de Otto Preminger, *Nasce uma estrela* (*A star is Born*) de George Cukor e *Sete noivas para sete irmãos* (*Seven brides for seven brothers*) de Stanley Donen, o mesmo diretor do clássico *Cantando na Chuva* que havia estreado com sucesso dois anos antes. Apesar da grande variedade de temas – da despreocupada comédia representada por *Sete noivas para sete irmãos* ao trágico *Carmem Jones*, este inclusive inspirado na ópera *Carmem* de Bizet cuja música faz parte da trilha sonora do filme - são todos musicais luxuosos com grande riqueza cênica.

---

<sup>12</sup> Em sua carreira no teatro, Visconti dirigiu: *La Vestale* de Gaspare Spontini, em 1954; *La Sonnambula* de Vincenzo Bellini, em 1955; *La Traviata* de Giuseppe Verdi, em 1955, 1963 e 1967; *Anna Bolena* de Gaetano Donizetti, em 1957; *Ifigenia in Tauride* de Cristoph Willibald Gluck, em 1957; *Don Carlo* e *Macbeth* de Giuseppe Verdi, ambas em 1958 e novamente *Don Carlo* em 1965; *Il Duca d'Alba* de Gaetano Donizetti, em 1959; *Salomé* de Richard Strauss, em 1961; *Il Diavolo in Giardino* em 1963; *Le nozzi di Figaro* de Wolfgang Amadeus Mozart, em 1964; *Il Trovatore* de Giuseppe Verdi, em 1964; *Falstaff* de Giuseppe Verdi, em 1966; *Der Rosenkavalier* de Richard Strauss em 1966; *Simon Boccanegra* de Giuseppe Verdi, em 1969 e *Manon Lescaut* de Giacomo Puccini em 1973.

Além disso, a própria Itália tinha alguma tradição nos épicos históricos – muito antes de Cecil B. DeMille realizar *Cleópatra* (*Cleopatra*, 1934) e *Sansão e Dalila* (*Samson and Delilah*, 1949), nos primeiros anos do cinema a Itália tinha se inspirado no imaginário do Império Romano para produzir épicos como *Quo Vadis* de Enrico Guazzoni em 1913 e *Cabiria* de Giovanni Pastrone em 1914, ambos sucessos internacionais.

Em *Senso* o cuidado com a cenografia é importante na composição do clima melodramático do filme e Visconti, que tivera a vantagem de desenvolver um alto nível cultural e com sua experiência no teatro, pôde recriar o período com muita fidelidade, inspirando-se na música, arquitetura e nas pinturas da época. Em seu depoimento<sup>13</sup> para o *making off* do filme *O Leopardo*, a roteirista Suso Cecchi D'Amico, que trabalhou com o diretor em nove de seus filmes, inclusive *Senso*, afirma: “Luchino cuidava de tudo. Ele escolhia colaboradores extraordinários, mas mesmo as escolhas feitas por esses colaboradores eram reexaminadas por ele”.

Deste modo Visconti criou um cinema capaz de combinar influências literárias, operísticas e pictóricas. Este atributo, evidente em seus filmes decadentistas, contribuiu para a recriação de um mundo altamente aristocrático e extremamente sofisticado que para seus personagens. Como exemplo, nas cenas iniciais não apenas a ópera no palco é mostrada, mas em seguida vemos o La Fenice<sup>14</sup> exibido em movimentos panorâmicos lentos, evidenciando tanto a quantidade de pessoas presentes quanto o luxo do lugar.

Na música, além da presença emblemática da ópera de Giuseppe Verdi – que foi um dos partidários da unificação e cuja música é considerada simbólica para o movimento – logo na abertura do filme, todas as demais músicas de *Senso* são parte de *sinfonia n.º 7 em mi maior*<sup>15</sup> do compositor austríaco Anton Bruckner que também viveu naquele período. *Senso* não possui muitas cenas em exteriores. Uma das mais importantes é quando Livia e Mahler caminham por Veneza durante a noite, momento em que ela se apaixona pelo oficial. Filmada em um plano geral que deixa ver os personagens caminhando ao longe pela cidade deserta, e acompanhada de uma música suave e pela romântica narração de Livia, a cena possui uma beleza melancólica, evocando lembranças de um passado perdido e marcando o tom de melodrama do filme.

Também na tradição do melodrama é a reconciliação de Livia e Mahler quando ele invade seu quarto na vila de Aldeno, para onde ela e seu marido haviam fugido na esperança de escapar da guerra. O beijo entre eles guarda semelhanças com o quadro *O*

---

<sup>13</sup> D'Amico, Suso C. **Uma Casta Agonizante:** o *making off* de *O Leopardo*. Versátil Home Vídeo, 2004.

<sup>14</sup> Fundado em 1792, o La Fenice é um dos principais teatros líricos de Veneza até hoje.

<sup>15</sup> Executada pela *Orchestra Sinfonica della Radiotelevisione Italiana* sob a regência de Franco Ferrara.

*Beijo*, de 1859, do pintor romântico italiano Francesco Hayez. A importância da cena não está tanto na citação em si da pintura, mas por ela ser o ápice de um momento de intensa exploração dramática. O casal se beija e seu movimento, combinado com o da câmera, os enquadra de maneira muito próxima à pintura de Hayez. A posição também é parecida, com Mahler ligeiramente mais à esquerda do quadro, segurando o rosto de Livia. Ainda, a iluminação conserva o jogo de luz sobre o casal e sombra na maior parte do ambiente.



Figura: O Beijo de Hayez e a cena de *Senso*

Depois de *Senso*, Visconti continuaria a fazer referências mais ou menos explícitas à arte pictórica do período representado em seus dramas históricos, sendo esta uma das marcas de sua filmografia. Embora sua preocupação com a composição do espaço já estivesse presente em seus primeiros filmes, a importância do estético para construção da trama nunca antes tinha estado tão evidente quanto em *Senso*.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo procurou demonstrar o lugar de *Senso* na construção da carreira de Luchino Visconti, considerando a relativa ruptura que este filme representou em comparação com as obras anteriores do cineasta. Foram apontados três aspectos considerados aqui como aqueles pelos quais o filme se destaca: o afastamento do neo-realismo, a releitura crítica do *Risorgimento* e a impressionante e minuciosa reconstituição de época. São características que foram revisitadas em muitos dos filmes dirigidos por Visconti após *Senso* e pelas quais ele ficaria internacionalmente conhecido.

É necessário reconhecer, entretanto, que a gênese de uma obra está ligada a um conjunto de circunstâncias muito mais complexo do que o que foi apresentado. Certamente não era pretensão do artigo dar conta de todos os aspectos relacionados à concepção de *Senso* e à trajetória de Visconti, mas antes realizar um esforço inicial de superação do falso dilema indicado por Bourdieu. Após este exercício parece mais claro

que é a própria obra examinada serve de baliza no caminho analítico, uma vez que perder-se nas minúcias do contexto, buscar os primórdios do campo estudado e afastar-se cada vez mais do fenômeno que se quer compreender são riscos constantes neste tipo de análise. É evidente a necessidade de uma grande familiaridade com não apenas com aquilo que se estuda, mas também com tudo que se desenvolve ao redor – neste caso, para se falar de um filme foi preciso conhecer além da obra do próprio Visconti, as condições da indústria cinematográfica na Itália e fora dela assim como o contexto político e social do país. Esta tarefa deixada aqui esboçada parece indicar um caminho produtivo para a compreensão das obras artísticas.

O próximo passo parece ser uma definição mais completa da trajetória do realizador. Não se deve ficar com a impressão que, por *Senso* ter representado um marco, os filmes que vieram depois foram apenas um “aperfeiçoamento” do que foi visto nele. A existência de recorrências nas obras posteriores certamente não invalida o fato de que cada filme foi realizado em um contexto próprio e mantém suas singularidades, podendo render outros tipos de análise, dos mais variados aspectos.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACON, Henry. **Visconti: explorations of beauty and decay**. Cambridge University Press, 1998.
- BONDANELLA, Peter. **Italian Cinema: from neorealism to the present**. 3ª Edição. Nova York: The Continuum International Publishing Group, 2007.
- BORDWELL, David.; THOMPSON, Kristin. **Film History: an introduction**. 2ª Edição. Nova York: McGraw-Hill, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte: gênese, estrutura e campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- DAZZI, Camila. **Citações e ecos pictóricos na obra cinematográfica de Luchino Visconti: *Senso*, *O Leopardo*, *Ludwig* e *O Inocente***. Disponível em: <http://www.ip.usp.br/laboratorios/lapa/versaoportugues/2c1a.pdf>. Último acesso: 07/08/2010.
- GRINDON, Leger. **Shadows on the past: studies in the historical fiction film**. Philadelphia: Temple University Press, 1994.
- SANZIO, Alain ; THIRARD, Paul-Louis. **Luchino Visconti: Cinéaste**. Paris: Persona, 1984.