

DE *I MALAVOGLIA* A *LA TERRA TREMA*: VISCONTI E A *MATHESIS*

NEORREALISTA

Marcelo da Rocha Lima Diego
(Mestrando em Literatura Comparada, UFRJ)
marcelo1026@yahoo.com.br

RESUMO: Em 1948, Luchino Visconti girou *La terra trema*, obra em que retrata a "luta pela vida" dos pescadores sicilianos. Se, por um lado, o filme possui várias características que o aproximam do gênero documental, por outro lado possui uma clara matriz literária: o romance *I Malavoglia*, de Giovanni Verga (1881), cuja relevância para o neorrealismo cinematográfico italiano já fora apontada pelo próprio diretor e por outros "homens de cinema" da época. Ao fazer uma leitura comparativa do livro e do filme, este artigo propõe que a obra de Verga se configurou como uma espécie de *mathesis* – no sentido utilizado por Roland Barthes em *O prazer do texto* – para aquela geração intelectual.

Palavras-chave: Luchino Visconti; Giovanni Verga; neorrealismo; *verismo*; *mathesis*.

Ossessione, filme de 1943 dirigido por Luchino Visconti, pode ser considerado, em muitos aspectos, o *turning point* a partir do qual o cinema italiano desenvolveu um contributo próprio à linguagem cinematográfica – o neorrealismo –, dando um passo além da reificação das estéticas francesas, quer documentais, quer impressionistas (do "realismo poético" de Jean Renoir e Marcel Carné, por exemplo), bem como da apropriação fascista do meio, para a qual concorreu, entre outros expedientes, a força de

atração da revista *Cinema* de Vittorio Mussolini. Mas, antes mesmo do filme de 1943, veio à luz justamente nessa revista uma provocação a qual sugeriria ao cineasta um projeto que, se cronologicamente posterior àquele, esteticamente revelou-se ainda mais paradigmático – *La terra trema: episodio del mare*, de 1948. No artigo "Verdade e poesia: Verga e o cinema italiano"¹, publicado na *Cinema* em 1941, os jovens "homens de cinema" e militantes comunistas Mario Alicata e Giuseppe De Santis pela primeira vez recuperaram, como referência inescapável para o programa estético que tencionavam criar, a obra literária de Giovanni Verga.

Nosso argumento nos leva necessariamente a um nome: Giovanni Verga. Ele criou não apenas uma grande obra poética, mas também um país, uma época, uma sociedade. Se acreditamos em uma arte que antes de tudo é criadora de verdade, a Sicília homérica de *I Malavoglia*, *Maestro don Gesualdo*, *L'amante di Gramigna* e *Jeli, il pastore* nos oferece uma experiência humana e uma atmosfera concreta. Miraculosamente límpida e real, ela poderia inspirar a imaginação do nosso cinema, que procura coisas no espaço-tempo da realidade para redimir a si mesmo das sugestões fáceis do estado burguês moribundo. (in BONDANELLA, 2008, p. 67)²

Linguagem nascente, complexa e heteróclita, que congrega em si diversas outras, o cinema precisou buscar seus "pais fundadores" (seja para filiar-se, seja para insurgir-se contra) nos repertórios de outras artes, como a literatura, a fotografia e a ópera. Alicata e De Santis demonstram uma leitura acurada do cânone literário italiano (ao menos do oitocentista), a qual ultrapassa o simples plano do evento narrado e encontra no modo de narrar verguiano uma especificidade em certa medida antecipadora do modo de representação cinematográfico que então construía: não uma representação, mas uma presentificação concreta – através da materialidade da linguagem (palavra ou

imagem) – de determinada realidade. Fica claro, assim, desde sua primeira menção, que o interesse maior do neorrealismo cinematográfico italiano no *verismo* não está necessariamente nos seus enredos, mas no tipo muito especial de pacto com a realidade.

Visconti parece ter dado atenção a essa sugestão – ou talvez até mesmo participado das discussões que levaram à sua formulação, já que frequentava os mesmos círculos que Alicata e De Santis –, pois publica em *Stile italiano nel cinema*, também em 1941, um artigo intitulado "Tradição e invenção"³, no qual, a propósito de "uma recente polêmica sobre a relação entre literatura e cinema" (in MICCICHÉ, 2006, p. 95),⁴ confessa o seu enamoramento por Verga e suas intenções para com *I Malavoglia*. O Visconti que escreve esse artigo não é o cineasta já maduro e eminentemente autoral que levará a cabo o projeto em 1947-1948, que convoca e dispõe dos repertórios conforme as suas necessidades e vontades; mas o assistente da *Tosca* de Renoir (1940), preocupado em desvendar a "verdade" do texto-matriz (ou "hipotexto", segundo Gérard Genette) e traduzi-la em imagens, o "leitor lombardo, habituado pelo costume ao límpido rigor da fantasia manzoniana", a quem "a Sicília de Verga parecia realmente a ilha de Ulisses, [...]" (in MICCICHÉ, 2006, p. 96).⁵ De qualquer modo, é por ocasião desse primeiro flerte com *I Malavoglia* que Visconti adquire com os herdeiros do escritor os direitos de adaptação da obra e encomenda a Massimo Mida uma "redução cinematográfica" (jamais utilizada) do romance.

Tanto projetivamente – nesses dois artigos de 1941 – quanto retrospectivamente – na execução do filme de 1948 –, percebe-se a configuração de *I Malavoglia* como uma espécie de *mathesis* daquela geração intelectual no que toca, simultaneamente, à experimentação com a linguagem e à crítica social. Entenda-se o termo grego não no sentido utilizado por Descartes, de método aplicável à totalidade dos eventos e que os

conduz à verdade, mas no que lhe confere Roland Barthes, em *O prazer do texto*, ou seja, de "obra de referência, a *mathesis* geral, a *mandala* de toda a cosmogonia literária [...]; não é o que eu chamo, não é uma 'autoridade'; é simplesmente uma *lembrança circular*" (BARTHES, 2006, p. 45). Cumpre examinar o que o romance de Verga possui em gérmen que provoca essa recorrência *sine qua non* por parte do jovem cinema italiano.

I Malavoglia foi lançado por Verga em 1881, quando este residia em Milão, tendo sido redigido na capital lombarda. Como observa Alberto Asor Rosa (ROSA, 1995, p. 753), a temática siciliana assume então, na trajetória do autor, a forma de um retorno, o qual não se dá, no entanto, pela via do folclore ou do documentário, mas como uma operação verdadeiramente regressiva nos planos psicológico, cognitivo e existenciais daquela realidade. Após o sucesso de *Nedda*, o escritor de Catânia já era conhecido e celebrado entre confrades e leitores, mas caracterizando-se ainda por uma prosa pouco experimental e por temáticas centradas em um herói ainda bastante romantizado (como é o caso da protagonista do romance citado); com *I Malavoglia* – observa novamente Asor Rosa (ROSA, 1995, p. 766) –, o autor eleva ao cargo de protagonista toda uma família, sinalizando desde o título o aspecto coral que perpassa a estruturação narrativa da obra. Essas preocupações – com uma problemática social que extravasa o âmbito do sujeito e que, ao mesmo tempo, demanda um mergulho profundo na mentalidade de uma comunidade – ocuparam o escritor desde o primeiro momento de gênese da obra, conforme se lê em carta sua ao amigo Salvatore Verdura:

Tenho em mente um trabalho que me parece grande e belo, uma espécie de fantasmagoria da luta pela vida, que se estende do catador ao ministro e ao artista e

assume todas as formas, da ambição à avidez do lucro, e permite mil representações do grande grotesco humano; [...]. (in ROSA, 1995, p.738)⁶

No entanto, como consciente artífice da palavra, Verga dá-se conta de que seu projeto de representação do "grande grotesco humano" (onde é possível perceber alguma ressonância da *Comédie humaine* de Balzac) não se faria sem a convocação, para dentro do romance, de estratos linguísticos até então completamente marginalizados. Em uma política a meio caminho que contemplasse esse objetivo, mas ainda assim fosse legível pela elite letrada, o escritor enxertou abundantemente itens lexicais, construções sintáticas e até mesmo a modulação prosódica do dialeto siciliano no veio caudaloso de sua prosa em italiano. Nas palavras de Nino Borsellino, "[...] a gênese de *I Malavoglia* [...] se define em termos poéticos, antes mesmo que programaticamente narrativos, de uma grande descoberta da linguagem" (BORSELLINO, 1992, p. 53).⁷

A ação do romance se passa em Acì Trezza, pequena vila de pescadores próxima a Catânia, na costa jônica da Sicília, que funciona como um microcosmo onde estão encerradas todas as tensões e todas as possibilidades das personagens; para além de suas fronteiras está um "fora" indistinto e indiferente aos seus dramas. No diminuto *paese* que sobrevive do comércio pesqueiro, cada membro da comunidade tem seu lugar demarcado: o *sindaco* [prefeito], o vigário, o guarda (don Michele), o farmacêutico (don Silvestro), a dona da venda (la Santuzza), o bêbado (Rocco Spatu), os proprietários de barco (chamados *padron* [patrão], alguns – apenas os mais bem sucedidos – também negociantes), os pescadores sem barco próprio, que trabalham por jornada nos barcos dos patrões, as mulheres e suas lidas domésticas, suas relações vicinais. A única data citada explicitamente no livro é 1863, primeira chamada ao alistamento militar

obrigatório feita pelo Estado Italiano na Sicília; contudo, mesmo essa serve apenas como baliza temporal pálida, na medida em que Verga inscreve sua narrativa em uma esfera atemporal, ou melhor, de uma temporalidade cíclica, escandida ou por festas religiosas (a festa da Madonna dell'Ognina, o dia dos mortos, a Páscoa, o Natal, a festa da Ascensão), ou por eventos da natureza, sejam eles catastróficos (um terremoto, a peste) ou cotidianos (as estações, as marés, a rotina laboral da pesca).

I Malavoglia conta a história de uma dessas famílias de pescadores, os Toscanos, conhecidos como "Malavoglia" ["Má-vontade"] justamente – de acordo com uma tradição local de ironia onomástica – por serem o contrário do que se infere do nome: últimos remanescentes de uma estirpe antiga e extensa de brava e honesta gente do mar. Instalados há gerações em uma sólida casa de pedra, a *casa del nespolo* [casa da nespereira], e detentores da barca *Provvidenza* [Providência], os Malavoglia são o avô, *padron* 'Ntoni; o pai, Sebastiano (Bastianazzo); a mãe, Maruzza (dita *la longa* [a longa]) ; e os filhos 'Ntoni, Filomena (Mena), Rosalia (Lia), Luca e Alessi. A família é a instituição que rege a vida afetiva, econômica e social de seus integrantes: enquanto as mulheres cuidam dos afazeres da casa, costuram e lavam para fora, os homens se lançam ao mar em busca do sustento, seguindo a máxima do avô, já que os homens da família compõem um punho fechado: ele é o polegar que comanda, mas nenhum pode faltar para que o trabalho seja feito. Essa superposição metafórica de corpo, barco, casa, família, cidade e natureza levam Antonio Candido (CANDIDO, 2004, p. 83), em rara e frutífera incursão a literatura não-brasileira, a visualizar os espaços da casa, da cidade e do mar como círculos concêntricos, atravessados por uma constante, que é o gênero de vida ou ideologia.

O romance recorta, na história dessa família, um espaço de poucos anos no qual os Malavoglia sofrem diversas perdas, em um processo de desagregação de bens e pessoas, e ao fim do qual ensaiam um novo início, uma reestruturação da antiga ordem. A história começa no momento em que *padron* 'Ntoni, a fim de complementar a escassa renda familiar, compra a crédito com o usuário local, *padron* Cipolla, um carregamento de *lupini* [tremoços] para vender a um navio que estava ancorado a pouca distância da vila. Contudo, uma tempestade surpreende a barca em seu caminho, ocasionando a morte de Bastianazzo, a perda do carregamento e avarias diversas na *Provvidenza*. Deste modo, a compra a crédito se transforma em dívida, para cuja quitação acabam por ter que hipotecar a casa e a barca. Para que 'Ntoni, o filho mais velho, possa retornar do serviço militar para ajudar a família, Luca é enviado em seu lugar e encontra a morte na guerra; o cólera grassa na cidade e, encontrando os Malavoglia em condições extremamente precárias, abate *la Longa*; e até o avô, enfraquecido e desiludido, entra em estado catatônico e vem a morrer no hospital mais próximo, para onde é levado. Aquele em cujas mãos se concentrava a esperança de recuperação da família, o jovem 'Ntoni, começa a beber, a andar com vagabundos e contrabandistas, e acaba preso por agredir don Michele, o guarda. No julgamento, o advogado de defesa tenta justificar a ação de 'Ntoni alegando que don Michele estaria manchando a reputação dos Toscanos aliciando Lia; esta, exposta e humilhada, foge e vai para Catânia se prostituir; 'Ntoni é condenado e quando sai da cadeia, após dois anos, também prefere abandonar o *paese*. Restam, por fim, apenas Mena que, envergonhada pelo destino da irmã, recusa-se a casar com o pretendente Alfio Mosca, e Alessi, que casa com a antiga vizinha, Nunziata, com quem começa a reconstruir um núcleo familiar (e, logo, dentro da ideologia de Aci Trezza, econômico e social) estável.

Se, por um lado, foi essa encenação dramática da "*lotta per la vita*" [luta pela vida] – na qual vislumbraram a "luta de classes" – que incitou os jovens comunistas Alicata, De Santis e Visconti em 1941, por outro lado, foi a técnica narrativa proto-cinematográfica do Verga de *I Malavoglia* que o fez ressurgir como *mathesis* para o cineasta em 1947.

Leo Spitzer, em artigo em que investiga exatamente "A originalidade da narração em *I Malavoglia*", aponta a criação, por parte de Verga, de uma grande instância narrativa que traz para dentro de si, através do discurso indireto livre (*erlebte Rede*), além da voz distanciada de um narrador onisciente, a voz e o pensamento das personagens, tanto individuais quanto coletivas – a "voz do povo" (SPITZER, 1994). Esse narrador que, sem deixar de se situar na terceira pessoa do discurso, põe-se no ângulo das personagens, desempenha função semelhante ao olho-câmera do cinema que também alterna planos neutros, nos quais assume uma perspectiva distanciada e artificial, com planos subjetivos, em que se posiciona a partir do ponto de vista da personagem. Assim, ao instaurar uma progressão diegética que se faz não apenas através do relato de uma sucessão de eventos, mas da exibição de uma sucessão de focalizações, Verga prenuncia na literatura um procedimento que se tornaria próprio da linguagem fílmica.

Contrariamente à ampla tradição retórica, que obtinha efeitos visuais que criava imagens por meio da descrição, em *I Malavoglia* é precisamente a ausência de descrições e de apresentações que gera uma visualidade; como pontua Candido, "estilisticamente, não há descrição, ou seja, enumeração de adjetivações de determinado objeto; apenas exibição do objeto, observação dele como uma realidade já dada" (CANDIDO, 2004, p. 82). O escritor procura, no limite de suas possibilidades, esvaziar

a linguagem verbal de sua prerrogativa de organização da realidade. Com tal expediente, Verga propicia ao leitor uma experiência mais direta da realidade que, tal como no cinema, não é descrita, mas exibida; não há apresentação do contexto e das personagens: da mesma maneira que em um filme, o leitor é lançado, desde a primeira página, em meio a pessoas e situações com as quais se familiarizará somente com o avanço da leitura.

Amparada na série artística pelo *verismo* e solicitada pela conjuntura social, a arte italiana do imediato pós-guerra buscou caminhos cada vez mais diretos de confronto com o real quer na literatura, quer no cinema. Após o desconcertante *Ossessione*, tanto o engajamento político de Visconti quanto a reação da ditadura fascista a este se intensificaram. Preso, sentenciado à morte e resgatado da prisão em estado bastante debilitado pouco antes da libertação de Roma, o cineasta foi convidado, em 1945, a dirigir um dos episódios da obra coordenada por Mario Serandrei, *Giorni di gloria*; em *Linciaggio di Carretta e processo Caruso*, Visconti registrou o julgamento do oficial fascista Pietro Caruso, o qual fora o responsável pelo seu interrogatório na prisão. Em seguida a essa experiência documental e, em certa medida testemunhal, considerando a inevitável implicação subjetiva de Visconti no face a face entre vítima e algoz proporcionado pelas filmagens, o "conte rosso" ["conde vermelho"] se dedicou nos dois anos seguintes a uma profícua produção teatral (montou onze peças nesse período) até, em 1947, ser convidado por Antonello Trombadori, dirigente do Partido Comunista Italiano, a realizar um filme com vistas às eleições do ano seguinte. O projeto já tinha nome, *La terra trema*, e deveria conter quatro episódios: um do mar, um da terra, um das minas e um da cidade.

Como indica o título, o tom inicialmente desejado para o filme – tanto pelo PCI quanto pelo cineasta convidado – era o panfletário, devendo retratar a luta do proletariado pela posse dos meios de produção (daí "*trema*"); sob a sombra ainda recente dos trágicos eventos de Portella della Ginestra, o episódio central seria o da terra (daí "*La terra*"). Com base em documentos, anotações e correspondências de Visconti, Lino Micciché consegue traçar uma acurada cronologia da gênese do filme, na qual podem-se distinguir três fases; convém resumi-las. A primeira começa em junho de 1947, quando Visconti parte em visita à Sicília e visita vilas pesqueiras e campesinas, minas e indústrias, inteirando-se sobre as batalhas político-sindicais locais. Quando retorna a Roma, no fim do verão, já tem em mão um esboço de roteiro, o qual respeita as quatro divisões solicitadas pelo Partido, e um detalhado esquema de produção (as filmagens estariam compreendidas entre 10 de novembro de 1947 e 07 de janeiro de 1948); é significativa do espírito que o motivava nesse momento sua declaração, em carta ao diretor de produção Forges Davanzati: "O documentário em questão deverá ter o tom e o sentido de um panfleto social. Rápido e preciso como uma flecha" (MICCICHÉ, 2006, p. 15-16)⁸ Todavia, entre setembro e outubro daquele ano, Visconti começa a realizar drásticas alterações em seus planos, dando início ao que poderia ser considerado uma segunda fase na gestação de *La terra tremata*; elimina o episódio da cidade e começa, discretamente, a tomar de empréstimo elementos de *I Malavoglia*. Por fim, já em novembro, nas semanas que antecederam o começo das gravações – e que compreenderiam a terceira fase, para Micciché –, Visconti exclui os episódios da terra e das minas, desenvolvendo exclusivamente o do mar, e importa da obra de Verga diálogos inteiros, situações, personagens e eventos. Enfim, opera uma releitura ou uma livre adaptação de *I Malavoglia*.

Visconti e sua equipe – bastante reduzida, devido à natureza supostamente documental do projeto – chegam a Aci Trezza em novembro de 1947, onde permanecem até maio de 1948. Não trazem consigo nenhum ator: essa função é desempenhada pelos próprios pescadores sicilianos, os quais interpretavam a si mesmos. Não havia falas prontas: todo dia, pela manhã, o diretor explicava como seriam as cenas daquela jornada; os envolvidos – equipe e "atores" –, então, discutiam as cenas e suas sugestões eram incorporadas – passando sempre pelo crivo do cineasta –; finalmente, ocorriam as gravações, faladas unicamente em siciliano. Não foram utilizados estúdios, dublagem, som ou luz adicionais (exceto nas cenas de pesca noturna, quando fez-se necessário um pouco de iluminação artificial). Em *La terra trema* Visconti confirma os valores expostos por Rossellini em *Roma, città aperta* (1945), que conformariam a estética do neorealismo, e recusa todo o artificialismo – atores profissionais, estúdio, efeitos de som e de luz – em prol de uma aproximação máxima da realidade.

À luz dos dois artigos de 1941, das três fases de gestação do roteiro que sucederam ao convite do PCI e da longa e participativa dinâmica das filmagens em Aci Trezza, o filme lançado no Festival de Cinema de Veneza de 1948 se apresenta como o resultado de solicitações várias, por vezes contraditórias, marcado pela contingência e pela processualidade. É o registro, mais do que de um romance ou de uma realidade, de uma aproximação, cheia de idas e vindas, de um romance e de uma realidade. Talvez por isso *La terra trema* tenha sido mal recebido na *première* veneziana tanto por espectadores conservadores, a quem incomodou a ênfase na apropriação dos meios de produção – de matriz comunista e ausente no romance de Verga –, quanto pelos comunistas que haviam encomendado o filme, a quem frustrou o desfecho pessimista, a

tentativa revolucionária gorada. *I Malavoglia* e seu autor não são referidos em momento algum nos créditos; *soggetto* [argumento] e *sceneggiatura* [roteiro] são ambos conferidos a Luchino Visconti que se autoriza, na qualidade de artista, como mediador autocêntrico quer da *mathesis* literária neorrealista (que ele próprio anunciara, anos antes), quer da *partitnost* comunista (que ele próprio confirmara, meses antes).

La terra trema se inicia com uma tomada do amanhecer em Aci Trezza e a projeção de um texto que introduz o filme à guisa de "prefácio explicativo": diz que aquela é a história da luta dos pescadores sicilianos pela vida, interpretada por eles próprios e falada em sua própria língua. O texto aparece por escrito e em italiano, mesmo idioma em que fala uma voz em *off*, a qual surge em diversos momentos do filme seja para esclarecer certas passagens, seja para expressar um juízo sobre elas – é sempre ela, por exemplo, que enuncia os provérbios. Visconti consegue, com tal texto e tal voz, produzir dois rendimentos análogos aos buscados por Verga em seu romance: o primeiro é dar vez ao dialeto siciliano, preservando, no entanto, um fio condutor em italiano que assegura a compreensibilidade do filme fora da ilha; o segundo é criar uma instância narrativa que possui ao mesmo tempo a prerrogativa da onisciência e a possibilidade do livre posicionamento.

Assim como o romance, o filme se concentra na história de uma família, os Valastros. No entanto, este, *in medias res* em relação àquele, já se inicia com o pai tendo morrido no mar, sendo a família composta pelo avô, *padron* 'Ntoni, a mãe, que não é nomeada, e os filhos 'Ntoni, Cola, Lucia, Mara, Vanni e Alfio. Também eles moram em uma casa de pedra que, embora não seja em momento algum chamada de "*casa del nespolo*", é exibida com um pé de nêspas à porta. A caracterização das personagens é muito semelhante: o avô sentencioso, resignado à sua situação no mundo,

mas preocupado em manter a dignidade e a união da família, o jovem 'Ntoni impetuoso, carismático e inconformado, Lucia, a filha dedicada que cuida da casa e trabalho no tear, Mara, cuja beleza é alvo dos olhares cobiçosos do guarda, don Salvatore, e assim por diante. Todavia, à diferença dos Toscanos, os Valastros não possuem barco próprio e vivem de trabalhos por jornada em barcos alheios, reféns do cartel dos mercadores de peixe que, monopolizando a compra e fixando os preços, conseguem adquirir por um preço mínimo mercadoria sobre a qual obtêm um lucro máximo.

A primeira mudança radical que Visconti perpetra em relação à trama do livro é no motor da história: o "*negozio dei lupini*" [comércio dos tremoços] dos Malavoglia não constitui uma ruptura com o *status quo*, não é uma "*bramosia dell'ignoto*" ["ganância do desconhecido"] que move "*l'umano progresso*" ["o progresso humano"] (não obstante Verga se utilize dessas expressões no prefácio de *I Malavoglia*), é apenas uma peripécia – creditada à ordem natural seja a ambiental, seja a social – que compromete duas gerações da família e lega a uma terceira a missão de reconstituir o estágio inicial. Peripécia que denuncia a miséria e as desigualdade sociais reinantes no *mezzogiorno* – o sul da Itália, região mais pobre do país –, mas que não é fruto de uma tentativa de superação dessas condições. Já em *La terra trema*, é o jovem 'Ntoni, indignado com a precariedade da vida que levavam e com a exploração por parte dos mercadores, que incita os pescadores à revolta – é antológica a cena em que arremessa as balanças ao mar – e à apropriação dos meios de produção. Embora não encontre eco junto aos outros pescadores, consegue convencer sua própria família a tomar um empréstimo no banco de Catânia para comprarem um barco (diga-se de passagem, tentativa de autonomia de fundo socialista bastante dependente de uma instituição capitalista).

Após um breve período de euforia e esperança – quando, possuidores de uma barca própria, os Valastros têm sucesso na pesca e começam a salgar as anchovas –, algumas das mesmas desventuras descritas no livro abatem as personagens do filme: a tempestade que destrói o barco, a hipoteca da casa, a morte do avô, a entrega de uma das filhas à prostituição (indiciada, com extrema delicadeza, na cena em que Mara chora ao contemplar o presente ganho de don Salvatore), a fuga de um dos filhos (no caso, Cola) do *paese*. Tem lugar, então, a segunda diferença drástica entre *I Malavoglia* e *La terra trema*: o comportamento de 'Ntoni, que no romance abandona suas responsabilidades para com a família e, no filme, as toma para si; é ele quem se humilha frente aos mercadores pedindo emprego como pescador por jornada e realiza o retorno à situação inicial. Essa mudança deve ser lida, porém, menos como uma recharacterização do filho primogênito ('Ntoni, tanto no livro quanto no filme) do que como uma permuta de função narrativa deste com o segundo filho (Alessi / Cola). Ou seja: enquanto Verga, acentuando a desagregação dos Toscanos, descreve a decadência moral daquele a quem caberia naturalmente a função de reconstruir a família e delega essa missão ao seu irmão mais novo, Visconti, em uma trama na qual o protagonismo de 'Ntoni ganha maior relevo, sente a necessidade de fazer coincidirem em uma mesma personagem a insurreição político-social e a responsabilidade familiar.

Esse processo de leitura tenso e ambíguo levado a cabo por Visconti, que a um só tempo verte para outra linguagem – e subverte para outras valências – o texto-fonte, parece ilustrar bem uma das seis categorias de desapropriação poética criadas por Harold Bloom em *A angústia de influência*, a *tessera*. A palavra vem da fabricação de cerâmica e designava, nos cultos ancestrais dos mistérios gregos, um sinal de reconhecimento entre pares, obtido pelo encaixe de dois fragmentos de um antigo todo.

O teórico norte-americano se utiliza do termo para indicar uma relação de complementação e antítese entre dois artistas: "Um poeta 'complementa' antiteticamente seu precursor ao ler o poema-ascendente de tal forma a preservar seus termos, mas alterar seu significado, como se o precursor não tivesse ido longe o bastante" (BLOOM, 1991, p. 43). Arthur Nestrovski, em sua apresentação do livro de Bloom, aproxima cada uma das categorias descritas a uma figura de linguagem e identifica *tessera* com "sinédoque", compreendida esta como um tipo de metonímia por expansão, por alargamento da abrangência do sentido primeiro; cita ainda a tradução dessas categorias em imagens de força feita por John Hollander, pela qual *tessera* expressa um movimento de "queda", de precipitação vertiginosa no abismo dos sentidos (in BLOOM, 1991, p. 19).

A antítese da influência verguiana – a "puxada", no sentido fotográfico –, Visconti a realiza na omissão da referência ao escritor nos créditos do filme, nas alterações (quase disfarces) onomásticas e, principalmente, nos dois desvios em relação à trama do livro há pouco descritos. A complementação, por sua vez – os sinais de reconhecimento –, o cineasta a efetua como um arqueólogo, ao deixar visíveis no campo (não arqueológico, mas visual) os diversos estratos do passado. Na escritura de seu palimpsesto, Visconti deixa entrever os vestígios do romance em detalhes da paisagem, coincidências quase imperceptíveis: batiza a namorada de Ntoni (no livro, "Bárbara") de Nedda, mesmo nome da personagem-título do primeiro sucesso de Verga (*Nedda*); não explica, como no livro, a tradição local de firmar um pacto de amizade com a doação de um pé de basílico, mas faz Lucia comentar com Nicola, enquanto flertam, como está bonito o arbusto dela; flagra Mara contando para os irmãos pequenos exatamente a mesma história do *re di corona* [rei de coroa] contada no romance por Lia;

indicia parodicamente o substrato grego da cultura siciliana, dando o nome de "Cíclope – sociedade, transporte e venda de peixe"⁹ - ao escritório dos mercadores; não explicita que a barca se chama *Provvidenza*, mas, quando retornam da farta pesca, o narrador em *off* comenta que "para eles era realmente a Providência"¹⁰. Entretanto, como um arqueólogo que resolvesse habitar entre as ruínas que estuda, Visconti também deixa inscrições do seu próprio tempo, seja através de grafitos – a foice e o martelo pintados em um muro, na cena em que 'Ntoni perambula desolado pela cidade, atrás de Nicola, ou a frase de Mussolini gravada na parede do escritório dos mercadores, quando 'Ntoni vai pedir emprego –, seja através de artefatos – o ônibus que tomam para ir a Catânia, os cigarros *Lucky Strike*.

Há ainda, em *I Malavoglia* e em *La terra trema*, além dos planos temporais dos fatos narrados (1881 e 1948), o eco de um tempo arcaico, no qual a Sicília é "ilha de Ulisses" a que Visconti se referiu em "Tradição e invenção". A costa jônica siciliana é recortada pelos *faraglioni*, formações rochosas que irrompem do mar, próximas ao continente, e que são, segundo o mito, as pedras que o ciclope Polifemo lançou contra Ulisses ao descobrir ter sido enganado por este. Conforme se lê no canto IX da Odisseia, após Ulisses ter cegado Polifemo, o ciclope pergunta o nome de quem tinha feito aquilo, ao que recebe como resposta "*Oudeis*", palavra grega que significa "ninguém"; quando se dá conta da fuga do inimigo, o gigante pede ajuda aos seus pares, mas, quando estes perguntam quem eles deveriam perseguir, Polifemo responde "*oudeis*". Theodor Adorno e Max Horkheimer consideram essa percepção por parte de Ulisses do dualismo da palavra, da dissensão entre som e sentido, e, portanto, entre a linguagem e o mundo, como marco fundador de um projeto de esclarecimento

(*aufklärung*), que se desdobraria no idealismo platônico e se conformaria como ideologia dominante na Era Moderna (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 65).

Aci Trezza, com a história de sua geografia, traz latente esse episódio. Contudo, Verga parece situar seu romance em uma atmosfera anterior à passagem de Ulisses, em um mundo pré-*logos* – onde, por exemplo, o dinheiro é despido da valoração simbólica e abstrata que o caracteriza e que permite sua circulação, e, como observa Candido, torna-se "uma *coisa*, de validade restrita, não se desprende do gesto ou do objeto que [o] originou, nem da finalidade imediata, da necessidade limitada que [o] solicitou" (CANDIDO, 2004, p. 86). Do mesmo modo, em *I Malavoglia* o provérbio funciona como mediador entre o homem e seu ambiente, instaurando uma espécie de pensamento mágico na qual a palavra deriva diretamente da natureza – o provérbio como síntese do conhecimento acumulado sobre essa natureza, tendo poder de atuação sobre ela – o provérbio como esconjuro, que pretende dominar a circunstância (CANDIDO, 2004, p. 101). Já a Aci Trezza de Visconti aprendeu a lição de Ulisses: o capital é ali negociado, especulado, as transações do empréstimo e da hipoteca são descritas com clareza e o sistema de exploração e apropriação do lucro excedente por parte dos mercadores compreendido perfeitamente. Do mesmo modo, a linguagem no filme de Visconti não possui um caráter evocatório, mas argumentativo e persuasivo, e é esta reformulação do seu estatuto a responsável pelo salto que a obra cinematográfica dá em relação ao livro no que tange ao âmbito político, na medida em que instaura a linguagem como frente de combate, de conscientização.

Em *La terra trema*, a um processo de conscientização política através da reconfiguração da linguagem verbal corresponde um equivalente processo de conscientização artística através da investigação da linguagem visual, permitindo a Lino

Micciché sintetizar que "(...) à função de filtro que o 'momento ideológico' exerce sobre o 'momento poético' corresponde uma parelha função de filtro do 'momento poético' sobre o 'momento ideológico'" (MICCICHÉ, 2006, p. 19).¹¹ Para penetrar na intimidade da família de pescadores, Visconti explora magistralmente a profundidade de campo; há cenas em que a casa dos Valastros é filmada pelo lado de fora e, enquanto por uma janela se vê as mulheres trabalhando, pela porta o olhar atravessa a sala e vê os homens tirando a roupa de trabalho no quarto. Assim, o estabelecimento de diversos planos de foco possibilita um corte transversal da realidade, expondo com a contundência própria da imagem a contiguidade – ou mesmo superposição – das esferas íntima e pública, familiar e comunitária, natural e política naquela sociedade. Em um filme que se propunha documental e no qual o argumento ficcional não foi ponto de partida mas de chegada, Visconti transforma luz e sombra em seus pincéis: por exemplo, no momento em que, no quarto dos homens da família Valastro, após 'Ntoni demonstrar sua revolta com a injustiça e o avô tentar convencê-lo de que as coisas sempre foram assim, é a sombra deste, projetada na parede, que apaga a vela; ou na cena da partida de Cola, em que é a sombra do jovem, gerada por sua passagem pela porta, que lança a escuridão sobre o retrato da família na parede; ou, ainda, quando esta mesma fotografia é novamente pendurada na parede – indicando um novo começo para a família –, ao lado da imagem de Jesus Cristo, e a abertura de uma porta faz com que ambos os quadros subitamente se iluminem.

Na cena final de *La terra trema*, um 'Ntoni humilhado, mas extremamente lúcido, aparece remando, empregado no barco de um dos mercadores; a câmera se afasta e faz um *fade-out* até a imagem desaparecer e apenas o som ritmado dos remos contra a água continuar, forte e preciso, enquanto surge o letreiro de "*fine*" ["fim"]. Para o espectador

de 1948, essa cadência sonora talvez soasse como uma marcha, como o rumor surdo da revolta se adensando no coração dos trabalhadores explorados; entretanto, para o espectador do século XXI, esse encerramento, onde resta apenas um som – de caráter eminentemente cênico –, sendo apagada a imagem que à qual se ligava, remete inevitavelmente ao *Blow-up – depois daquele beijo*, de Michelangelo Antonioni, e à discussão da "verdade ilusória ou verdadeira ilusão". Ao recorrer a uma *mathesis* ficcional para falar da realidade e ao infiltrar o poético no documental, Visconti já dá indícios – nesta que é apenas a sua segunda obra e um dos expoentes da estética do neorealismo – do motivo que o levaria a se afastar das questões sociais imediatas e criar um cinema grandioso, operístico, metalinguístico: a compreensão da arte como espaço privilegiado para a compreensão do humano.

ABSTRACT: In 1948 Luchino Visconti shot *La terra trema (The Earth trembles)*, in which he portrays the "struggle for life" of Sicilian fishermen. By one side, the movie has many documentary characteristics; by the other side, it clearly has a literary matrix: the novel *I Malavoglia (The house of the medlar tree)*, by Giovanni Verga (1881), a book that Visconti himself and other "men of cinema" claimed as a very relevant source for the Italian cinematic neorealism. Through a comparative reading of book and movie, this article proposes that Verga's work became a kind of *mathesis* – as Roland Barthes understands the term in *Le plaisir du texte (The pleasure of the text)* – of that intellectual generation.

Keywords: Luchino Visconti; Giovanni Verga; neorealism; *verismo*; *mathesis*.

REFERÊNCIAS:

ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 1991. Tradução e apresentação de Arthur Nestrovski.

BONDANELLA, Peter. *Italian cinema: from neorealism to the present*. New York: Continuum, 2008.

BORSELLINO, Nino. *Storia di Verga*. Bari: Laterza, 1992.

CANDIDO, Antonio. O mundo-provêrbio. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo; Rio de Janeiro: Duas Cidades; Ouro sobre Azul, 2004.

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

ROSA, Alberto Asor. *I Malavoglia di Giovanni Verga*. In: *Letteratura italiana: le opere*, v. III: dall'Ottocento al Novecento. Torino: Einaudi, 1995.

SPITZER, Leo. L'originalità della narrazione nei "I Malavoglia". In: VERGA, Giovanni. *I Malavoglia*. Introduzione e note di Giulio Carnazzi. Milano: Rizzoli, 1994.

VERGA, Giovanni. *I grandi romanzi e tutte le novelle: I Malavoglia, Mastro-don Gesualdo e tutta laproduzione novellistica del massimo esponente del verismo italiano*. Edizione integrale a cura di Concetta Greco Lanza. Roma: Grandi Tascabili Economici Newton, 1992.

VISCONTI, Luchino. *La terra trema: episodio del mare*. Roma: Universalia, 1948.

NOTAS:

¹ No original: "Verità e poesia: Verga e il cinema italiano".

² No original: "Our argument leads us necessarily to one name: Giovanni Verga. Not only he create a great body of poetry, but created a country as well, an epoch, a society. Since we believe in an art which above all creates truth, the Homeric, legendary Sicily of I Malavoglia, Maestro don Gesualdo, L'Amante

di Gramigna and Jeli il pastore offers us both the human experience and a concrete atmosphere. Miraculously stark and real, it could give inspiration to the imagination of our cinema which looks for things in the space-time of reality to redeem itself from the easy suggestions of a moribund bourgeois state". Tradução de minha autoria.

³ No original: "*Tradizione ed invenzione*".

⁴ No original: "*una recente polemica sui rapporti tra letteratura e cinematografo*". Tradução de minha autoria.

⁵ No original: "*lettore lombardo, abituato per tradizionale consuetudine al limpido rigore della fantasia manzoniana*"; "*la Sicilia di Verga era apparsa davvero l'isola di Ulisse, [...]*". Tradução de minha autoria.

⁶ No original: "*Ho in mente un lavoro, che mi sembra bello e grande, una specie di fantasmagoria della lotta per la vita, che si estende dal cenciainulo al ministro e all'artista, e assume tutte le forme, dalla ambizione all'avidità del guadagno, e si presta a mille rappresentazioni del gran grottesco umano; [...]*". Tradução de minha autoria.

⁷ No original: "*[...] la genesi dei Malavoglia [...] si definisce nei termini poetici, prima che programmaticamente narrativi, di una grande scoperta di linguaggio*". Tradução de minha autoria.

⁸ No original: "*Il documentario in questione dovrà avere il tono e il significato di un pamphlet sociale. Rapido e preciso come una freccia*". Tradução de minha autoria.

⁹ No original: "*Ciclope – società, trasporto e vendita di pesce*".

¹⁰ No original: "*[era] proprio una provvidenza per loro*". Transcrição e tradução minhas.

¹¹ No original: "*(...) alla funzione di filtro che il momento ideologico ha sul momento poetico corrisponde una pari funzione di filtro del momento poetico sul momento ideologico*". Tradução de minha autoria.