

DE *THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE* A OSSESSIONE: DESVIOS E ATALHOS

Marcelo da Rocha Lima Diego

RESUMO: O ensaio pretende acompanhar o cineasta italiano Luchino Visconti no movimento duplo por ele realizado ao filmar *Ossessione* (1943), uma adaptação livre do romance *The postman always rings twice* (1934), do escritor norte-americano James Cain. Aí, seu percurso de leitura da realidade social – executado, em boa parte, através de um resgate da historicidade da paisagem que escolhe como cenário para a ação – e seu percurso de leitura do romance – desdobrado, em larga medida, com o auxílio de referências ao repertório operístico – se entrecruzam, e, o que é desvio de um revela-se atalho para o outro.

PALAVRAS-CHAVE: Luchino Visconti; James Cain; paisagem; ópera.

ABSTRACT: *The aim of this article is to follow Italian moviemaker Luchino Visconti in his double movement while filming Ossessione (1943), a free adaptation of The postman always rings twice (1934), a novel by American writer James Cain. In this film, there is a type of a crossroad between Visconti's readings of the novel – one that largely unfolds through references to the opera repertoire – and of social reality – performed in a great extent by rescuing the historical background of the landscape he chose to be the setting of his movie. And in that crossroad, what is a deviation for one thing can be also a shortcut to the other.*

KEYWORDS: *Luchino Visconti; James Cain; landscape; opera.*

No último dos seus “anos de formação” em Paris (1936-1940), Luchino Visconti recebeu do amigo e mestre Jean Renoir uma tradução datiloscrita para o francês, feita por Julien Duvivier, do romance *The postman always rings twice* (1934), do americano James Mallahan Cain. Duvivier havia se encantado com o original em inglês que lera e o verteu para a sua língua, com a ideia de talvez transformá-lo em filme; ao preteri-lo em prol de outros projetos, resolveu compartilhar a tradução com Pierre Chenal – que levou a cabo a primeira adaptação do livro para as telas, *Le dernier tournant*, de 1939 – e Renoir, que, pela mesma razão, acabou por entregá-la a Visconti – que giraria, em 1943, *Ossessione* (“Obsessão”). Nos Estados Unidos, terra do romancista, o livro tornar-se-ia filme apenas em 1946, pelas mãos de Tay Garnett, no melhor estilo hollywoodiano, estrelado por Lana Turner e John Garfield; e, outra vez, em 1981, dirigido por Bob Rafelson, com Jessica Lange e Jack Nicholson.

Inicialmente gestado em meio francês, o projeto ganhou corpo apenas quando do retorno de Visconti à Itália, no contato com os companheiros da revista *Cinema*

Mario Alicata, Gianni Puccini e Giuseppe De Sanctis, que redigiram o roteiro junto com diretor. Com o título de *Palude* (“Pântano”), o filme começou a ser girado em 15 de junho de 1943, com Anna Magnani na pele da protagonista, mas a atriz logo se descobriu grávida, o que acarretou sua substituição por Clara Calamai. Ao recomeçarem as filmagens, o cineasta também teve por bem alterar o nome da produção: surgiu, desse modo, *Ossessione*.

Não obstante os títulos de livros, filmes e de outras obras de arte serem escolhidos, muitas vezes, *a posteriori* da realização da obra em si e não necessariamente interagirem de modo significativo com ela, a transformação sequencial de uma história chamada *The postman always rings twice* em *Palude* e de *Palude* em *Ossessione* revela, de certa forma, o percurso de leitura do romance efetuado por Visconti. Antonio Pietrangelo, em artigo publicado na revista *Fotogrammi* (PIETRANGELO, 10/07/1946, p. 7), no qual compara as adaptações do texto de Cain feitas por Garnett e por Visconti, sugere uma possível pista sobre o caminho palmilhado pelo cineasta italiano: “O destino bate à sua porta – Garnett: um filme policialesco; Visconti: um filme humano”.¹ Para chegar a essa conclusão, cumpre, entretanto, refazer a trilha percorrida pelo diretor.

O historiador do cinema Peter Bondanella, em capítulo dedicado às raízes do neorealismo italiano, comenta o impacto que foi, para a geração intelectual dos anos 1930/1940 na Itália, o encontro com a literatura norte-americana sua contemporânea. Em 1930, Cesare Pavese defendeu uma tese de doutorado sobre Walt Whitman e, dois anos depois, traduziu *Moby Dick*, de Herman Melville; criou ainda versões adaptadas de obras de Sinclair Lewis, William Faulkner e John Dos Passos. Elio Vittorini, por sua vez, traduziu John Steinbeck e organizou uma importante antologia da ficção recente produzida nos Estados Unidos. Em 1947, Pavese já pode fazer uma avaliação histórica daquele momento:

Por volta de 1930, quando o fascismo começava a ser “a esperança do mundo”, alguns jovens italianos descobriram em seus livros a América – uma América sensível e bárbara, alegre e truculenta, devassa, fecunda, sobrecarregada por todo o passado do mundo, mas ao mesmo tempo jovem, inocente. Por muitos anos esses jovens leram, traduziram e escreveram com uma alegria de descoberta e revolta que enfureceu a cultura oficial; mas o seu sucesso era tão grande que constrangeu o regime a tolerá-los, a fim de manter as aparências. (Em *L'Unità*, revista do Partido Comunista Italiano. Apud BONDANELLA, 2008, p. 25-26)

Perpassa todos esses casos a identificação, por parte dos artistas e intelectuais italianos, entre aquilo que era descrito por escritores do outro lado do oceano

¹ As traduções feitas neste ensaio são do autor.

e a realidade deles próprios. A descoberta dessa América quase mítica – mítica porque, em tais representações artísticas, se mostrava governada por forças atávicas –, longe de se configurar como projeção para uma paisagem estrangeira, ia ao encontro daquela Itália revelada no século XIX por escritores como Luigi Capuana e Giovanni Verga – cujo romance *I Malavoglia*, de 1881, viria a servir de base para o filme seguinte de Visconti, *La terra trema*, de 1948 –, representantes maiores do verismo, corrente literária que atualizou, em solo italiano, algumas das premissas do naturalismo de matriz francesa. Se a literatura verista oferecia à juventude intelectualmente engajada dos anos 1930 a possibilidade de um mergulho em uma Itália “profunda”, ela pecava pela distância temporal, pelo peso de ser já um clássico e pela pouca atenção dada ao plano da subjetividade. Esses pecadilhos, a ficção norte-americana não os tinha absolutamente; era recente, sem o lastro da tradição e tinha como principal elemento, a despeito da sobredeterminação da paisagem, a personagem. Pode-se compreender, assim, a busca da fonte americana como um desvio – que se revela atalho – para chegar à própria realidade italiana.

Cain situa seu romance na baixa Califórnia, nas cercanias de Los Angeles. Frank Chambers, um desocupado, vai dar com os costados na estação de serviço *Twin Oaks* – onde funciona um restaurante de beira de estrada e um posto de gasolina –, gerida por Nick Papadakis, “o grego”, e sua mulher, Cora (“Smith”, quando solteira). A atração entre Frank e Cora é imediata, o que leva Frank a aceitar o trabalho que lhe é oferecido por Nick. Os dois se tornam amantes e, não suportando mais aquela situação, resolvem assassinar o grego. No entanto, o plano dá errado devido a um prosaico imprevisto (um gato entra na caixa de eletricidade e deixa a estação inteira às escuras no momento em que o assassinato seria consumado), e o marido de Cora é apenas gravemente ferido. Enquanto este está no hospital, Frank propõe a Cora que fujam; eles põem o plano em ação, mas depois de meia hora na estrada a mulher decide retornar: ela já levou uma vida errante (subentende-se que chegou a se prostituir) e não quer voltar a tal situação; já o homem segue adiante e vai até a cidade buscar um trabalho. Algumas semanas depois, já recuperado (e sem memória a respeito do acidente que quase o matou) e indo resolver algum assunto na cidade, o grego, acompanhado de sua mulher, esbarra com Frank e o convence a voltar a trabalhar em seu estabelecimento. Também são retomados o relacionamento entre Frank e Cora e o plano de eliminar o marido desta, intento em que então obtêm sucesso, por meio de um acidente de carro premeditado, em que apenas o grego morre. A polícia suspeita dos amantes e os investiga, mas o advogado de defesa acaba por conseguir inocentá-los. Cora e Frank retomam o trabalho na estação de serviço, mas a rotina e o sedentarismo da viúva entediam Frank, outrora um andarilho. Quando ela vai visitar a mãe, que

está morrendo em outro estado, Frank tem um caso com Madge, uma criadora de animais selvagens. Cora retorna, os dois possuem suspeitas recíprocas, e a crise do casal se encerra apenas quando eles fazem um teste de confiança, nadando em alto mar – oportunidade em que um poderia, sem testemunhas, tentar matar o outro –, e a mulher revela estar grávida. Selam, então, um pacto de amor e cumplicidade, porém, saindo da praia, sofrem um novo acidente de automóvel, inteiramente fortuito, no qual Cora morre. Desta vez, a justiça não tem dúvidas e condena Frank à pena capital, à espera da qual ele tece o seu relato.

Já Visconti localiza a ação de seu filme na estrada Ferrara-Padova, onde Gino, um malandro errante, vai parar, após pegar furtivamente uma carona na boleia de um caminhão. Ele é descoberto quando o veículo chega para abastecer na estação de serviço *La Dogana* – um posto de gasolina com uma *trattoria* anexa –, administrada pelo senhor Bragana e sua esposa, Giovanna. Com seu trato rude, Gino penetra nas dependências do restaurante em busca de comida e ali se depara com a mulher do dono, com quem mantém um rascante, porém sedutor diálogo; este é interrompido pela chegada de Bragana, cujo furgão apresenta um problema no motor. Gino, que é mecânico, se oferece para consertá-lo, mas diz que é necessária uma peça, a qual Bragana deve ir comprar na cidade. Assim que o marido se ausenta, Giovanna, cantarolando uma canção romântica, indica a Gino que o aguarda na cozinha da *trattoria* e o recebe para um enlace sexual; aí se inicia um tórrido *affair* entre os dois. Para poder estar com Giovanna, Gino se oferece para trabalhar como faz-tudo na estação de serviço, no que é prontamente admitido pelo proprietário. Os amantes aproveitam cada pequena ausência do marido, mas, após algum tempo nessa situação, Gino insiste com Giovanna para que eles fujam, plano que ensaiam pôr em prática, mas não levam a cabo. Ele toma então um trem, no qual conhece um artista de rua, alcunhado “Lo Spagnuolo” (porque lutara na Guerra Civil Espanhola), com quem começa a trabalhar em Ancona. Tempos depois, Bragana vai com a esposa a Ancona, onde participará de um concurso de canto lírico para amadores; encontram com Gino, por acaso, na praça da cidade, e o convidam para ir com eles até o café onde ocorrerá o concurso, bem como para retornar ao emprego na estação de serviço. Ainda no café, os amantes chegam à conclusão de que não há outra opção que não o assassinato do marido de Giovanna e o executam no caminho de volta para a *trattoria*, à noite, provocando um acidente de carro. A polícia realiza uma investigação ligeira e libera os dois sobreviventes, mas os mantém sob constante vigilância. Retornando à estação de serviço, Gino se sente oprimido pela presença silenciosa do morto, e tanto isso quanto a domesticidade de Giovanna começam a irritá-lo. Em uma ida a Ferrara, Giovanna resgata o seguro que o marido fizera para ela; Gino, dando-se conta

desse fato, deduz erroneamente que fora usado por ela e a deixa violentamente para ir ao encontro de Anita, uma jovem prostituta que acabara de conhecer. A polícia, nesse meio tempo, se acerca de Gino, e este, ao fugir, vai ter com Giovanna, que revela estar grávida. Os dois se reconciliam e decidem fugir, pois os homens da lei estão no seu encalço; contudo, na fuga, o carro perde a direção e capota na estrada, matando Giovanna. Quando os investigadores chegam ao local e veem que Gino, pela segunda vez, sobreviveu a um suspeito acidente, tomam esse fato como evidência e prendem-no.

A primeira transposição que se faz notar, no filme de Visconti, é a de cenário: da baixa Califórnia para a planície padana (região do norte da Itália cruzada pelo rio Pó), mais especificamente para a província de Ferrara. Entretanto, ao se compreender o recurso à ficção norte-americana como meio de acesso à própria realidade local italiana, esse pano de fundo revela-se menos como realocação – no sentido de um esforço de indigenização – do que como *mise en scène*, como estabelecimento de um cenário algo alegórico, em que se sobrepõem o dado histórico específico e o dado simbólico geral. Em termos históricos, tanto a Califórnia quanto a planície padana se caracterizavam, à época, como regiões de amplo desenvolvimento industrial (guardadas as diferentes proporções que esse fenômeno alcançou nos Estados Unidos e na Itália), o que se refletia em suas paisagens naturais e afetivas: grandes superfícies áridas, habitadas por homens embaçados pelo pó da estrada e endurecidos pelo metal das fábricas e do automóvel. Visconti parece ter identificado na região escolhida a mesma relação metonímica entre lugar e personagem, delineada no romance de Cain; ali como aqui, uma *no man's land*, lugar de aventureiros e oportunistas, uma terra de oportunidades – o que será o moto de *Rocco e i suoi fratelli*, de 1960 –, mas também uma terra da mais cega perdição. No título com que o cineasta primeiramente batizou o projeto, “*Palude*”, percebe-se o destaque dado à paisagem, sempre vista na dupla dimensão da natureza e do afeto, aludindo ao solo movediço quer do rio Pó, quer do caráter das personagens e das relações entre elas. Nisso, igualmente, prenuncia um dos elementos da vindoura poética neorrealista, qual seja, o da exploração de uma semântica do lugar, de que darão testemunho *La terra trema* e *Rocco*, de Visconti, e, entre outros, *Roma, città aperta* (1945), de Rossellini, e *Miracolo a Milano* (1951), de De Sica.

A conversa decisiva entre os dois protagonistas, em que eles se reconciliam e que prenuncia a tragédia final, no romance tem lugar em uma erma praia californiana, ao passo que no filme é situada no leito arenoso do Pó. O isolamento acústico da areia, tal qual aquele da água marinha; a resistência que ela oferece ao caminhar, ao mesmo tempo se amoldando sensualmente ao volume do corpo; a ambiência anfíbia, assinalando com pouca precisão o limite entre margem e rio;

e o selvagismo luxuriante da deriva em pleno seio da natureza – tudo isso aproxima os dois cenários em que é alocado o diálogo e acentua o caráter de devastação, de volúpia e de entrega das personagens. Sublinhando os mesmos traços, essa ambientação retornará, na obra viscontiana, no acima mencionado *Rocco*, na cena em que Simone tira a vida de Nadia em um dos *navigli* (canais artificiais) milaneses, e será amplamente explorada por Michelangelo Antonioni, que em diversos filmes, como *Il deserto rosso* e *La notte* concebe tais ambientes quase como espaços metafísicos, locais privilegiados que induzem o homem a se expor em sua nudez.

Embora a maior parte do filme se desenrole na estação de serviço – na *trattoria* do Bragana – e em seus arredores, são fundamentais algumas cenas passadas no ambiente urbano: em Ancona, onde Gino trabalha como assistente do Spagnuolo e ocorre o concurso de canto de Bragana; e em Ferrara, onde Giovanna vai resgatar a apólice do seguro do marido morto e ela e Gino brigam, o que o leva a procurar a prostituta Anita. Ancona, cidade portuária, agitada por uma importante feira, tem no filme a função básica de assinalar o ímpeto nômade e emocionalmente instável de Gino, em oposição ao de sua amante, que busca a estabilidade da vida interiorana. Já Ferrara desempenha, para uma audiência familiarizada com o vastíssimo repertório cultural do cineasta (requisito que, mesmo em suas obras de maior apelo social, Visconti sempre pressupõe), o papel bem mais sutil de indiciar uma citação histórica. Recorde-se a cena: Gino aguarda Giovanna, sentado em um banco de praça, defronte ao castelo Estense, e, enquanto isso, flerta com Anita; os planos médios (não à toa chamados “planos italianos”) enquadram o rosto das personagens, com as altas torres do castelo ao fundo; quando Giovanna sai do banco, ela e Gino discutem e ele decide procurar Anita pelas vielas da cidade. Por meio do simples recurso a um plano italiano feito ligeiramente de baixo para cima, Visconti consegue fazer com que o castelo, espaço da nobreza por excelência, figure de pano de fundo para o drama da gente simples do vale do Pó. E mais: aproxima a trama de paixão, adultério e morte dos dois plebeus daquela que, no século XV, teve lugar no interior do palácio.

O castelo de Ferrara foi construído no século XIII pela família d’Este (daí ser conhecido como “Castello Estense”), que dominou a cidade por três séculos. Na década de 1420, o marquês Nicolò VI d’Este desposou, em segundas núpcias, Parisina Malatesta; porém, para seu desgosto, sua nova esposa e seu filho do primeiro casamento, Ugo, possuíam uma antipatia mútua. Tentando reverter esse quadro, o marquês os enviou juntos a uma missão diplomática; durante essa missão, a convivência teve por efeito aproximar em demasia os dois, a ponto de tornarem-se amantes. De volta a Ferrara, continuaram encontrando-se apaixonadamente até serem flagrados por Nicolò, que recebera uma denúncia a respeito da traição da

mulher e do filho. Com imenso pesar, o soberano de Ferrara ordenou a decapitação de ambos, que ocorreu na Torre Marchesina, uma das quatro do castelo, em 1425, e comoveu toda a cidade, associando-se indelevelmente à história da sede da casa d'Este. A história medieval do amor danado – e condenado, e punido – entre Ugo e Parisina repercutiu no imaginário romântico, dando origem ao poema “Parisina”, de Byron (escrito entre 1812 e 1815) e à ópera *Parisina d'Este*, de Gaetano Donizetti (1833).

A tradição histórica e o imaginário acerca do castelo de Ferrara jamais poderiam ser ignorados em um filme dirigido pelo conde Luchino Visconti di Modrone, duque de Grazzano, visconde de Lonate-Pozzolo, cuja família reinou sobre o ducado de Milão ao mesmo tempo em que a família d'Este reinou sobre Ferrara, tendo havido, inclusive, consórcios entre as duas casas. O trágico romance de Ugo e Parisina ter sido tema de uma ópera de Donizetti confirma, mais uma vez, que o olhar do cineasta sobre aquele espaço não era ingênuo, tendo-se em mente que Visconti, além de diretor de cinema, era um erudito e reconhecido diretor de teatro de prosa e lírico. Todavia, esse episódio medieval torna-se presente e produtivo, em *Ossessione*, apenas na medida em que desdobra o enredo do próprio filme, criando um grau de aproximação entre as duas histórias. Em ambos os casos, há uma figura paterna (o marquês; o Bragana) que insere um terceiro elemento em seu seio familiar (a nova esposa; o novo empregado) e que, ingenuamente, incita a intimidade entre os outros dois; há a concretização do adultério; e, finalmente, a punição exemplar. Na narrativa histórica, a punição é ordenada pelo senhor feudal, controlador absoluto da vida de seus vassallos; na narrativa ficcional, pelas malhas invisíveis do destino (invisíveis, mas extremamente personalizadas – em uma espécie de moira –, como indica o título do livro de Cain, que confere uma personalidade volitiva ao acaso, através da sua personificação em um “carteiro”).

Visconti faz uso não apenas da locação, mas também da música como citação e elemento diegético, expediente que será levado ao seu grau máximo em *Senso* e em *L'innocente*, filmes com os quais *Ossessione* compartilha, ainda, a ênfase na força arrebatadora e destruidora da paixão sensual. É com uma cançoneta popular e romântica que Giovanna avisa ao recém-chegado Gino que o caminho está livre para que ele a encontre; a música funciona, aí, como código de identificação (era a que ela cantava quando o conheceu) e como código de sedução – o canto da sereia: “*Fiorin, fiorello, l'amore è bello vicino a te...*” (“Flor, florzinha, o amor é belo próximo a você...”). Diverso é o sentido da inserção da ária “*Di Provenza il mar, il suo!*” (“O mar e o solo da Provença”), da *Traviata* de Giuseppe Verdi, cantada reiteradamente por Bragana. Na primeira cena do filme, quando o caminhão em que Gino se esconde chega à estação de serviço, o marido de Giovanna canta a ária

enquanto trabalha; na cena do café, em Ancona, é com ela que vence o concurso de canto amador; e nas cenas seguintes, durante os festejos pela cidade (ao longo dos quais o Bragana se embriaga) e durante a viagem de carro, rumo à sua fatal ventura, o proprietário da *trattoria*, satisfeito com sua vitória, comemora-a executando repetidas vezes o trecho lírico.

La traviata estreou em 1853 e se tornou, imediatamente, umas das óperas mais célebres de Verdi e um dos mais representativos quadros da imagem que se tinha, no restante da Europa (e no mundo colonizado), da Paris do século XIX. A história da cortesã de luxo Violetta Valery, que se sacrifica para salvar a honra da família de seu jovem amado, Alfredo Germont, e que é ceifada pela tuberculose, influenciou gerações de escritores e artistas. Visconti dirigiria uma montagem da ópera em 1956, no Teatro alla Scala, de Milão, com Maria Callas; mas, já no filme de 1943, revela conhecê-la profundamente, ao escolher como uma espécie de tema, de *leit-motif* de Bragana, justamente o discurso em que Giorgio Germont repreende seu filho Alfredo. Assim, o marido de Giovanna é – novamente, através de uma alusão – posto no lugar da figura paterna, portadora do discurso da ordem, que condena a paixão entre as duas personagens mais novas e, de certo modo, sob sua tutela.

Para lembrar o filho sobre sua responsabilidade para com o nome da família, o velho Germont alude à terra natal dos seus, a Provença, com seu sol radiante, apolíneo: “*Di Provenza il mar, il suol / Chi dal cor ti cancellò? / Al natio fulgente sol, qual destino ti furò?*” (O mar e o solo da Provença, / quem do teu coração eliminou? / Do sol nativo e fulgente, que destino te roubou?). Ao contrário, em *Ossessione*, bem como já em *The postman always rings twice*, trata-se de um sol da desmedida, exasperante, como aquele que levaria Mersault a atirar em um árabe, no *L'Étranger* de Camus. O escritor argelino, aliás, admitiu sua dívida para com o livro de Cain, em que se pode ver elementos que ganhariam notoriedade em seu romance, tais como o sol que não é sinal de lucidez, mas de obscuridade, e a personagem que narra tudo já condenada, enquanto aguarda sua própria execução. De todo modo, o signo que preside seja o filme de Visconti, sejam os livros de Cain ou de Camus, é sintetizado no título da ópera de Verdi: *La traviata* (“A transviada”), a vida que se desvia de seu caminho reto – da “*diritta via*” dantesca – e vai rumo à fatal porta, onde todas as esperanças devem ser abandonadas.

A natureza desse desvio, no filme em tela, é descrita logo em seu título: uma obsessão. O termo deriva do latim “*obsessio, õnis*,” que significa assédio, cerco, bloqueio, e entrou no vernáculo português com o sentido primeiro de uma “suposta apresentação repetida do demônio ao espírito”, estágio inicial do processo de possessão demoníaca, dando nome, já então, à ascendência de uma força externa sobre a vida interna de um sujeito. Daí passou para o senso comum, designando o

apego exagerado a determinado sentimento ou ideia; e, finalmente, para o vocabulário específico da psicopatologia, no contexto da neurose obsessiva-compulsiva. O *Vocabulário contemporâneo de psicanálise* pormenoriza:

Vale lembrar que o termo “obsessão” refere-se aos pensamentos que, como corpos estranhos, infiltram-se na mente e atormentam o sujeito. Por sua vez, o termo “compulsão” designa os atos motores que esse tipo de neurótico executa como forma de contra-arrestar a pressão dos referidos pensamentos. (ZIMERMAN, 2001, p. 302)

No filme de Visconti, os sintomas obsessivos se espriam em diversos planos. Gino, literalmente um “corpo estranho”, se infiltra na vida – não obstante insatisfeita, ao menos resignada e estável – do casal Bragana; o desejo sexual, obliterando todas as interdições sociais, domina avassaladoramente Gino e Giovanna; de par com o desejo por Gino, a ideia fixa de assassinar o marido se instala peremptoriamente em Giovanna; após a consumação do assassinato, a culpa por tê-lo realizado passa a perseguir insistentemente o outrora vagabundo e andarilho. Se nem o intercurso sexual entre os dois amantes, nem o assassinio do marido traído (ou seja, os atos nos quais os pensamentos obsessivos redundam, as compulsões) são exibidos, não são visualmente explicitados, o filme inteiro se afigura como um retrato, como uma descrição detalhada, mas sem retoques – apenas “preto no branco” –, da evolução do sentimento obsessivo.

O aspecto monomaniaco dos pensamentos e sensações dos protagonistas pode ser mais facilmente compreendido no livro de Cain, em que Frank e Cora conseguem matar o grego apenas na segunda tentativa, o que caracteriza uma insistência típica desse tipo de neurose. O romance permite observar, ainda, o monólogo interior de Frank, em que se flagra como, justamente por meio da repetição, as ideias vão-se sedimentando em certezas dentro da cabeça da personagem. Ao transportar esse enredo para um meio eminentemente visual, Visconti não se preocupa tanto em descrever as obsessões das personagens, mas em transmitir a potência apelativa das mesmas. A lógica do sentido e a lógica das sensações se sobrepõem, e as imagens passam a funcionar em um plano duplo: o da denotação de fatos da realidade específicos, bem como da progressão narrativa; e o da conotação sensual dessa realidade.

Assim que o filme começa, ao longo de uma série de tomadas curtas, Gino é mostrado sem que se veja seu rosto: no caminhão, um chapéu o protege do sol, e, no caminho para a *trattoria*, ele é sempre filmado de costas – e as suas, como diz Giovanna, são “*spalle di un cavallo*” (“costas de um cavalo”), musculosas e abundantes de pelo. Do mesmo modo, o que se vê de Giovanna, inicialmente, são suas pernas, suspensas sobre a mesa, enquanto ela pinta as unhas. A câmera, buscando

simular o momento em que os olhares dos futuros amantes primeiramente se cruzam, revela seus rostos apenas nesse instante, com um súbito campo/contracampo no qual já se percebe, de imediato, a força de atração entre os dois. Mais tarde, quando Bragana vai à cidade com o padre, a atitude de Gino em relação ao edifício da *trattoria* trai inteiramente suas intenções para com a proprietária: espia arisicamente, enquanto aguarda que todos os clientes saiam; depois se dirige com passos seguros até a porta, ultrapassa-a e a fecha, manipulando-a com firmeza; a metonímia entre a casa e a dona já está, então, inteiramente firmada, e basta que o rapaz caminhe na direção da cozinha para que já se saiba o desfecho da cena.

Na cena seguinte, Gino se penteia frente a um espelho, através do qual se vê Giovanna, ainda na cama; os dois se beijam, conversam, vestem-se e se movimentam pelo quarto; quando ele pergunta se ela não quer fugir, ela conta sua triste história de vida e diz que não, “*resterò qui fino a quando...*” (“ficarei aqui até...”): nesse momento, em que na incompletude da frase surge a primeira alusão ao assassinato do marido, Giovanna cola seu rosto a um espelho. Ali ela se desdobra, torna-se si mesma e uma imagem outra de si: talvez se vislumbre naquele futuro que tanto almeja, talvez se examine, buscando convencer-se quanto à atitude a ser tomada; em ambos os casos, o quadro cinematográfico apreende uma difração da personalidade da personagem através de um recurso – o espelho – que grassará amplamente, visando essa mesma intenção, em outras obras do diretor (Cf. DELEUZE, 2007, p. 104-120). Giovanna afasta-se do espelho e abraça Gino, porém a câmera não filma diretamente as personagens, e sim a imagem refletida no espelho; quando, no fim da sequência, Giovanna diz que “*deverà pure accadere qualcosa*” (“deverá então acontecer alguma coisa”), o plano especular se movimenta – posto fosse um espelho fixado sobre a porta de um armário –, deixando ver as roupas de Bragana, signo já inanimado daquele sobre quem “deverá então acontecer alguma coisa”.

Como os espelhos, também as sombras e os olhares dançam uma coreografia à parte no filme. As primeiras desdobram as personagens, despersonalizam-nas – já que a sombra permite ver apenas a silhueta, e não o preenchimento da figura –, esticam-nas, fazem-nas se antecipar ou se retardar – já que a sombra, se visível, nunca pode chegar ao mesmo tempo que o corpo. Os olhares, por seu turno, jamais são inocentes; antes, são maliciosos, e convergem todos para a figura de Gino: de Giovanna e do Spagnuolo, miradas de desejo; do Bragana, inicialmente um olhar de desconfiança, depois um olhar de inteira confiança; de Anita, olhares de admiração e encanto; e, da polícia, de suspeita. Todos olhares que buscam apreender qualquer coisa de Gino – um erradio inapreensível –, perscrutá-lo, vampirizá-lo. Imitando todas essas miradas, a câmera-olho de Visconti passeia pelo corpo de seu protagonista, se debruça sobre pedaços do seu corpo – como um

ombro, o pescoço, as costas – como faria pouco depois com a personagem-título de *Rocco e i suoi fratelli*. Gino e Rocco mostram que, para Visconti, também o corpo é paisagem: horizonte de perscrutação, espaço de socialização, palco de disputa.

O olhar malicioso e arguto de Visconti não apenas sobre seus protagonistas masculinos, mas também sobre o seu material básico de trabalho – o romance de Cain – efetua uma interessante reconversão dos elementos indiciais. Como de hábito no gênero policial-investigativo, no livro do escritor norte-americano são lançados, de modo disperso, ao longo da narrativa, signos discretos que, quando da resolução da trama, são compreendidos como antecipações. É o caso, por exemplo, do carro, que, desde o início, é um espaço privilegiado na narrativa, e, assim, já indicia o papel determinante que terá no seu desfecho; ou da personagem Madge, com quem Frank tem um caso durante a ausência de Cora e cuja entrada em cena parece um pouco abstrusa, ainda mais dada a excentricidade de sua atividade profissional (captura e adestramento de grande felinos), mas cuja existência vem a ter papel fundamental na incriminação de Frank, por ocasião da morte de Cora. Outra é a função que os índices desempenham no filme do cineasta italiano: eles não atuam na concatenação dos eventos que encaminham a trama para o seu desfecho, como vislumbres do que acontecerá adiante com as personagens, porém no adensamento sensual desses eventos, oferecendo um atalho para o universo interior das personagens.

Na conversa entre Giovanna e Gino, após o primeiro encontro sexual entre os dois, enquanto ela explica por que não quer voltar a uma vida errante nas estradas, ele se mostra atento, de início, mas logo sua atenção se volta para uma concha decorativa que jaz sobre a penteadeira; ele ausculta a concha, ouvindo o marulho que ela contém e que reacende, nele, a vontade de ganhar mundo, de não permanecer preso a um lugar determinado; contudo, mais do que óbvio sinal de um futuro no mar – que Gino chega a procurar, em Ancona, mas que abandona por vontade própria –, a pequena concha reafirma a inconciliável diferença entre os dois, germen da falha trágica que os unirá. Na cena seguinte, quando Bragana torna a casa e chama pela mulher, que está na cozinha, ela, ao ouvir a voz dele, empunha vigorosamente a faca de cozinha e investe com raiva contra o pedaço de carne que estava preparando; não se trata, entretanto, de um prenúncio do modo como se dará o assassinato do marido – pois não será a facadas –, mas do desejo feroz de matá-lo de que a personagem se vê tomada. Mais adiante, no jantar, os intensos e agudos gemidos dos gatos incomodam Giovanna, e seu marido sai para matá-los; se fosse no livro, essa cena serviria ao propósito de contextualizar a aparição do gato que, entrando na caixa de luz, atrapalha o primeiro atentado contra a vida do marido traído; mas, no filme, o gato não desempenha ação nenhuma, a não ser a de atizar a

sensualidade de Giovanna – já à flor da pele devido ao encontro prévio com Gino, ao calor escaldante e ao apimentado do prato –, pois aquele tipo de miado é típico de gatas no período do cio.

Por esse pequeno apanhado de exemplos já se percebe como, em *Ossessione*, Visconti ilumina, em um quadro realisticamente muito bem delineado, os ângulos mais expressivos. Daí, como pontua Henry Bacon (1998, p. 26), “estilisticamente *Ossessione* [ser] o mais realista dos filmes de Visconti. Ao mesmo tempo, ele não pode ser chamado, sem qualificação, de uma obra neorrealista”. Com Visconti não há imperativos; a forma realista, motivada pela consciência social e pelo ímpeto “antropológico” do diretor, é tensionada ao limite, para servir às suas intenções expressivas. Nessa obra, em que comumente se vê um prenúncio do neorrealismo, a realidade social parece ser quase incidental, um elemento de caracterização, e não um princípio gerador; este, ao contrário, aparenta com muito mais força ser a natureza humana, com o seu complexo de sentimentos, sentidos e sensações. Já em seu primeiro filme, Visconti concilia e faz conversarem entre si, no mesmo quadro, paisagem e figura: a realidade social e o homem que nela habita. Como em uma *intrecciatura* (“trança”), seu percurso de leitura da realidade que o cerca e seu percurso de leitura do romance de Cain se entrecruzam, e o que é desvio de um revela-se atalho para o outro.²

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACON, Henry. *Visconti: explorations of beauty and decay*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- BENCIVENNI, Alessandro. *Luchino Visconti*. Firenze: La nuova Italia, 1982.
- BONDANELLA, Peter. *Italian cinema: from neorealism to the present*. New York: Continuum, 2008.
- CAIN, James Mallahan. *O destino bate à porta*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 2: imagem-tempo*. Tradução Eloisa de Araújo Ribeiro; revisão filosófica de Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- DIZIONARIO DELL'OPERA GUSTAV KOBBE. A cura di The Earl of Harewood con la collaborazione di Antony Peattie. Milano: Mondadori, 2007.
- MICCICHÉ, Lino. *Luchino Visconti: um perfil crítico*. Veneza: Marsilio, 2006.

² Comentando o primeiro filme de Visconti apenas dez anos após o seu lançamento, Libero Solaroli reconhece nele esse “realismo de segundo grau”, que busca o contato íntimo com a realidade por meio de representações prévias da realidade: “Essencialmente, mais que de realismo, em *Ossessione* poder-se-ia falar de naturalismo, considerando, com [o crítico de cinema Umberto] Barbaro, ‘naturalista’ a obra que se inspira não na realidade da vida, mas na da arte, na literatura, na pintura (e no cinema) *verista*.” (SOLAROLI, 01/07/1953, p. 12.)

- NOWELL-SMITH, Geoffrey. *Luchino Visconti*. London: British Film Institute Publishing, 2003.
- PIETRANGELO, Antonio. Il postino suona sempre due volte – Garnett: un film polizesco; Visconti: un film umano. *Fotogrammi*. Roma, v. I, n. 1, p. 7, 10/07/1946.
- SOLAROLI, Libero. Lo sciopero di Visconti. *Cinema Nuovo*. Roma, v. II, n. 14, p. 12, 01/07/1953.
- VERDI, Giuseppe. *La traviata*. Teatro alla Scala Memories, n. 3 – 1956. Milano: Skira, 2010.
- VISCONTI, Luchino. *Ossessione*. Roma: Industrie Cinematografiche Italiane, 1943.
- ZIMMERMAN, David. *Vocabulário contemporâneo de psicanálise*. Porto Alegre: Artes Médicas, 2001.

Recebido em 17.10.2011

Aceito em 13.03.2012