

SENSO / 1954

(*Sentimento*)

um filme de Luchino Visconti

Realização: Luchino Visconti / **Argumento:** Luchino Visconti e Suso Cecchi d' Amico, baseado na novela homónima de Camillo Boito / **Adaptação e Diálogos:** Giorgio Prosperi, Carlo Alianello, Giorgio Bassani, Tennessee Williams e Paul Bowles / **Fotografia:** G. R. Aldo e Robert Krasker / **Direção Artística:** Luchino Visconti, com a colaboração de Francesco Rosi e Franco Zeffirelli / **Décores:** Ottavio Scotti, segundo maquettes de Gino Brasio / **Guarda-Roupa:** Marcel Escoffier e Piero Tosi / **Música:** Excertos do "Adagio" e do "Scherzo" da Sinfonia Nº 7 em Mi Maior de Anton Bruckner e do final do 3º Acto e do início do 4º Acto da ópera "Il Trovatore" de Giuseppe Verdi / **Interpretação Musical:** Orquestra da RAI sob a direcção do maestro Franco Ferrera / **Som:** Vittorio Terentino / **Montagem:** Mario Serandrei / **Interpretação:** Alida Valli (Condessa Livia Serpieri), Farley Granger (Tenente Franz Mahler), Massimo Girotti (Marquês Robert Ussoni), Heinz Moog (Conde Serpieri), Rina Morelli (Laura), Marcella Mariani (Clara), Christian Marquand (oficial austríaco, colega de quarto de Franz), Sergio Fantoni (Luca), Tonio Selwart (Coronel Kleist), Cristoforo de Hartungen (o General), Marianne Leibl (a mulher do General), etc.

Produção: Lux-Film / **Distribuição em Portugal:** Atalanta Filmes / **Cópia:** 35mm, technicolor, legendada em espanhol e eletronicamente em português, 122 minutos / **Estreia Mundial:** Festival de Veneza de 1954 / **Estreia em Portugal:** Cinema Monumental, 30 de Novembro de 1955 / **Reposições comerciais:** Nos anos 60, 70 e 90.

Há cerca de cinquenta anos⁽¹⁾, eu escrevi que insistia em considerar **Senso** um dos cinco ou seis maiores filmes da história do cinema. Ainda persisto. As razões podem não ser exactamente as mesmas, mas no fundo, estava e estou certo. Cada nova visão só mo confirma. Só que cada vez que o vejo me apetece puxar por um momento diferente.

Desta vez, foi a sequência dos Fondamenti Nuova (quantas vezes não calcorreei eu Veneza a tentar repetir o trajecto de Livia e Franz?) após a terceira aparição da misteriosa "voz off" de Alida Valli. Na imagem, vemos um casal de Veneza com uma gôndola, enquanto Alida Valli nos diz que Franz alugara um quarto onde se encontravam. A câmara, que já domina o canal dessa altura onde quase sempre está, entra por uma janela aberta dum andar muito acima do nível das águas. Farley Granger está à janela e tudo nele e na luz indica a hora de depois do amor. E diz para Alida Valli (off): *"In questa camera, c'è sempre un piccolo rumore"*. Depois, fala do esvoaçar de uma cortina, do caruncho, de um moscardo contra o vidro. *"Avevve mai notato?"* Sempre "off", Alida responde: *"No, Franz"*. Este continua *"Se nota soppratutto, più tarde, in ricordo"*. *"Davero Franz?"* pergunta Alida Valli, deitada na cama, semi-coberta pela lençol, de colo e costas nuas, tendo no olhar o brilho do que aconteceu antes. Franz senta-se ao lado dela e começa a falar-lhe de recordações, das coisas a que na altura se não deu importância e, depois de passadas, tiveram tanta, de pormenores, de detalhes. *"Un dettaglio. Così importante? Importante quanto?"* *"Quanto a cor e o perfume dos teus mórbidos cabelos espalhados sobre a almofada"*.

Tudo isto é dito ao som do "Scherzo" da 7ª de Bruckner, que se ouve muito, muito devagarinho. E é o único momento do filme em que Alida Valli (para a qual não há "antes", como na mesma sequência ironiza Farley Granger) parece deter o comando da situação, ou seja, parece estar mais

(1) A indicação temporal refere-se à última das vezes em que esta "folha" foi revista pelo autor para distribuição em 2006.

livre dessa relação do que Farley Granger. Poucos momentos depois, dá-lhe o medalhão com uma madeixa dos tais cabelos e Franz fica muito mais embevecido com a jóia do que com o "ricordo". Foi certamente o mais perfeito momento que ambos viveram e talvez Alida Valli se vá lembrar sempre muito mais desse ruído, desse detalhe, do que o tenente austríaco. Mas, expressamente, nessa sequência, é trazido ao primeiro plano, o tema do passado, da saudade, tema que, em surdina, confere a este filme a sua suprema ordem de beleza e a sua suprema razão de ser. O que nela emerge - e talvez por isso ela nos fique menos na memória do que outras sequências - não é a tensão paroxística de corpos e almas, ou a sua explosão, mas o invisível, o inaudível elemento de que se formam e em que se tecem tais tensões e tais explosões. Provavelmente "*l'onda de' suoni mistici*" "*gioie di casto amore*" que Leonora e Manrico, os protagonistas de "Il Trovatore" de Verdi, evocam no primeiro plano do filme, quando estão à varanda de Castellor. Pouco depois - corre ainda o genérico - Ruiz vem avisar Manrico de que se preparam para lhe queimar a mãe. E este arranca-se dos braços de Leonora e vem cantar o "Di quella pira" precisamente no momento em que a câmara, até aí fixa sobre a cena da ópera, o acompanha no seu movimento e nos descobre o teatro, da plateia à geral, em amplos movimentos concêntricos que conduzem a representação a outra representação (da ária do tenor, para a manifestação política).

Se **Senso** é o filme que melhor abordou o espaço cénico (neste caso, espaço fílmico) como totalidade melodramática, como drama per musica (no sentido literal da ópera) é-o porque funda nele três instâncias de representação: a representação do passado (e a "voz off" confere a todo o filme essa dimensão, recordando-nos a sua origem literária, adaptação de uma novela de Boito, libretista de Verdi, embora vá lembrando - a quem quiser pensar nisso - que a Condessa sobreviveu e recuperou o seu estatuto); a representação do presente (e, esquecidos da voz, tudo se passa para nós, exactamente como para os protagonistas, na Primavera e no Verão de 1866, entre a proclamação de La Marmora e a derrota de Custoza, em sucessão de quadros vivos); e a representação do futuro (contida tanto no trágico desfecho da história dos amantes, como nos amanhães que não cantaram da forma que os insurrectos do Veneto esperaram que cantassem).

E estas três ordens de representação são ordenadas segundo as convenções das três grandes artes cénicas (ópera, teatro e cinema) para buscar a equivalência com uma ordem literária, ou, melhor dizendo, com uma ordem romanesca. Nesse sentido, **Senso** (obra em que Tennessee Williams parece ter sido pouco tido ou achado, já que se limitou a supervisionar os diálogos ingleses e a dicção de um Farley Granger de que não gostou nada e, à última hora, substituiu o previsto Marlon Brando) é um filme williamsiano, ou melhor é um filme paradigmaticamente revelador dessa literária procura de um passado que, via Tchekov e Stanislavsky, tanto o Método como Visconti procuraram trazer para o mundo dos palcos.

Só que Visconti era homem de outra paixão (além do teatro e do cinema) e essa outra paixão - a ópera - permitiu-lhe a solução do problema que, apesar de tudo, ficou em suspenso na dramaturgia americana dos "forties" e dos "fifties" e no cinema americano dos "fifties" e dos "sixties". Porque, ao contrário do teatro, e em comum com o cinema (pelo menos, com o cinema post-Griffith) a ópera (na sua grande tradição novecentista, quer alemã, quer italiana) tinha vivido também do passado que conferia aos seus personagens e que era mesmo, neles, a dimensão mais evidente como o drama lírico pedia. O que se trata em Visconti é de operatizar os personagens, mais do que as situações, e fazê-los representar no excesso, em conjugação com um décor igualmente de excesso, quer seja Veneza, que seja Lonedo (a casa de campo, o mais antigo projecto conhecido de Palladio para uma habitação desse género) quer seja Verona, no final. E, em oposição a esse excesso, o extremo realismo da reconstituição histórica, patente sobretudo nas celebérrimas sequências das batalhas.

Quando se estreou, **Senso** deu origem a duas reacções que correspondem a outras tantas armadilhas. Houve aqueles que, conhecendo a posição ideológica do autor (então muito próximo do P. C.) e vendo o labor da reconstituição histórica (com grande lugar dado ao povo, às massas, lugar, de resto, só não maior devido a algumas "tesouradas" da censura) falaram do filme como de um vasto fresco dedicado ao "Risorgimento" e à luta pela emancipação das gentes. Nem faltaria uma dialéctica fácil: como herói positivo o Marquês Ussoni, como herói negativo o Tenente Mahler e dividida entre eles - presa da sua "condição de classe" - a Condessa Serpieri. O diálogo em que Franz, em Verona, se despede do mundo que está a acabar e se confessa desinteressado

do mundo futuro, "o mundo do teu primo", seria exemplar. A convulsão de sentimentos era apenas o reflexo da convulsão política.

Outros, pelo contrário, fascinados pela densidade stendhaliana da relação Franz-Livia, acentuaram exclusivamente esse lado romanesco, vendo todo o resto como bonita paisagem ou bonita moldura.

Uns como outros, fiéis a uma visão unívoca, esqueceram que num melodrama essa oposição não tem razão de ser. As óperas de Verdi puderam ser - e foram-no - bandeira do "Risorgimento" e teatro de explosões eróticas. Mas o que vive nelas, finalmente, e exaustivamente por essa inserção coral, são os dramas singulares. Escamotear qualquer das dimensões é perder o acesso à ópera, lugar geométrico, por excelência, de errados amores e justas causas.

Em **Senso** não se canta e só se ouve ópera nos primeiros dez minutos? À letra é bem verdade, mas metaforicamente - e num mundo de metáforas estamos - nada de mais falso. Porque, nos seus "duetos" ou "árias" (e haverá outro termo para nos referirmos aos passeios de Franz e Livia pelas ruas de Veneza, à noite de amor em Lonedo, à noite em Verona, aos grandes movimentos de Alida Valli, quer quando vai buscar o dinheiro dos patriotas, quer quando grita por Franz nas ruas de Verona?) o que os personagens dizem é sustentado a Bruckner (quer pelo "adagio" para os momentos de intimidade, quer pelo "scherzo" para os momentos de paixão) e as vozes são tão inseparáveis dessa música, como na ópera o são. Depois de se ter visto **Senso** nunca mais se pode ouvir a 7ª de Bruckner sem "sentir" que lhe falta essa dimensão de vozes ou sem a ouvir como música de "acompanhamento". Mas é igualmente impossível pensar neste filme sem "ouvir" Bruckner ou pensar este filme, sem banda sonora.

Muitos outros se fizeram e farão em que essa impossibilidade também existe, mas não conheço nenhum outro em que a sobreposição de música e vozes (sobreimpressas e justapostas) tenha conferido um tal relevo aos personagens, que nela encontram (simultaneamente) a sua própria razão de ser. Muitos tem havido que têm dado tal lugar à voz; muitos outros deram esse lugar à música (pense-se apenas na **Morte a Venezia** do mesmo Visconti). Mas nunca, como aqui, ambas foram forçadas até esse exacerbamento, num filme cuja estrutura não é "musical" nem a "de o musical", mas, pelo contrário, profundamente literária.

Mas se alguma vez houve um "filme-ópera" ele chamou-se **Senso**. E não deixa de ser um dos grandes paradoxos deste filme e do seu autor que a descendência a que deu lugar não seja cinematográfica, mas operática, Se quiserem pensar numa posteridade de **Senso**, ela não se encontra em nenhum filme, mas nas encenações - ainda de 54, ou de 55 - que Visconti fez para o Scala de Milão e que revolucionaram todos os caminhos da encenação operática do século passado. E se quisermos pensar numa posteridade de Alida Valli (ela também, segunda escolha e só chamada porque Rossellini teve ciúmes e não deixou Ingrid Bergman fazer o papel), o nome com que nos encontramos é o da mulher para a qual Visconti fez as referidas encenações: Maria Callas.

Entre o ponto limite das encenações propostas pelos autores do Método e o início da revolução operática da era Callas, ficou, como ponto de confluência e como ponto de divergência, este filme chamado **Senso**. Filme que tanto representa o apogeu de uma certa ideia de "mise-en-scène" como o ponto de partida para a desconstrução dela em que, de resto, ainda se não avançou muito mais do que tudo que está nos dez minutos iniciais no "La Fenice" ou nos minutos que decorrem entre Farley Granger falar a Alida Valli dos 3.000 florins e esta lhos trazer. Depois de atravessar, correndo, as sete portas de toda a história da perspectiva e da humana perdição nos meandros dela.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

Texto originalmente escrito antes da entrada em vigor do novo Acordo Ortográfico