

LA TERRA TREMA / 1948

um filme de Luchino Visconti

Realização: Luchino Visconti / **Argumento:** Luchino Visconti, Antonio Pietrangeli segundo o romance de Giovanni Verga, *I Malavoglia* / **Fotografia** (35mm, preto & branco): G.R. Aldo / **Assistente de Imagem:** Gianni de Venanzo / **Cenários:** Aldeia de Aci Trezza, perto de Catania, na Sicília / **Música Original:** Willy Ferrero / **Som:** Vittorio Trentino, Ovidio del Grande, Mario Ronchetti / **Montagem:** Mario Serandrei / **Interpretação:** Pescadores de Aci Trezza.

Produção: Universalia Produzione, ArTeAsFilm (Itália, 1948) / **Produtor:** Salvo D'Angelo / **Cópia:** 35mm, preto e branco, com legendas eletrónicas em português, 160 minutos / **Estreia Mundial:** Festival Internacional de Cinema de Veneza, 2 de Setembro de 1948 / Inédito comercialmente em Portugal, Primeira exibição na Cinemateca: 1 de Outubro de 1984 ("Retrospectiva Helma Sanders-Brahms").

Aviso: A cópia apresenta fragilidades no início e no fim das bobines que se reflectem na qualidade da imagem e do som.

Se **Ossessione** foi um "corpo em ebulição" na Itália adormecida de 1943 (palavras de Micciché), **La Terra Trema** foi já uma obra maior de todo o cinema, na qual, para além de uma temática pessoal, ficou inscrita a própria arquitectura do mundo cinematográfico viscontiano.

Em relação à génese deste filme é habitual evocar-se a militância do Conde Visconti di Modrone na Resistência e a sua aproximação ao Partido Comunista Italiano, nisso incluindo a genuína cumplicidade entre ele e Togliatti ou o papel intermediador desempenhado pelo seu amigo Antonello Trombadori (responsável pelo sector cultural do partido a seguir à libertação). É tudo verdade, mas, até para que se perceba o que é que Visconti veio de facto a fazer no rasto disso, haverá que começar por lembrar o outro espaço formativo por excelência desses anos que foi o das suas encenações teatrais. Bloqueados os projectos de ficção cinematográfica apresentados no imediato pós-guerra, Visconti voltou-se para o palco, onde se afirmou como um dos dois encenadores que quebraram o marasmo e a pequenez da cena teatral italiana da altura (o outro foi Giorgio Strehler). De facto, os seus doze espectáculos montados entre Janeiro de 1945 e Fevereiro de 1947 devem ser aqui evocados precisamente pela extraordinária síntese cénica que (disse quem viu) já lá estava, e que, de modo muito concreto, ajuda a perceber o filme agora em causa. Neles, estava a marca verista e a directa implicação política do "compagnon de route" – levando a que, por exemplo, na segunda encenação, de *Fifth Column* de Hemingway sobre a Guerra Civil espanhola, se ouvisse em palco, e não com pouco escândalo, a Internacional. Mas neles estava também, e de forma cada vez mais sofisticada, uma ostentação do jogo cénico formal, um primado da encenação, uma dinamização do espaço (pela acrobacia, pelo trabalho de iluminação e por uma sonoplastia complexa, em que se misturavam diferentes níveis musicais, ruídos, vozes e cânticos) que, no seu conjunto, se erguiam contra o

naturalismo. Sem atenuar o seu comprometimento político, Visconti afirmava uma concepção globalizante, operática, do espectáculo cénico, que explicitamente se opunha ao que outros defendiam na altura como “neo-realismo”.

A possibilidade de retorno ao cinema deu-se então quando, na Primavera de 1947, por iniciativa de Trambatori, o PCI convidou Visconti a fazer um filme a usar na campanha eleitoral do ano seguinte. Nos seus estádios iniciais, a ideia (já sob o título provisório **La Terra Trema**) desenvolveu-se como vasto épico documental em três episódios interligados, a que se juntaria um quarto, mais curto, todos centrados nas lutas dos trabalhadores sicilianos: um episódio sobre a exploração dos pescadores (“Mar”), um outro sobre os mineiros do enxofre (“Zol”), um terceiro – para cujo epílogo vitorioso todos os outros convergiram – dedicado à luta dos assalariados agrícolas contra os latifundiários e os seus aliados da Máfia (“Ter”), e um breve episódio citadino, evocador da cumplicidade dos trabalhadores urbanos (“Cit”). Visconti entusiasmou-se com o plano, e havia pelo menos uma razão óbvia para tal: a Sicília tinha já sido palco de um dos seus projectos cinematográficos abortados do início dos anos quarenta (na altura, recusado pela censura), que era a adaptação do romance de Giovanni Verga *I Malavoglia* – obra emblemática do verismo, sobre o qual ele tinha publicado um artigo entusiástico na sequência de uma visita à ilha, em particular à região de Catânia, terra natal do escritor. A zona periférica de Catânia, onde se situa o pequeno porto de Acitrezza (local da história de Verga) surgira aos seus olhos como microcosmo ideal, onde geografia, sociedade e mitologia (a ressonância da Odisseia Homérica) pareciam fundir-se numa concentração dramática inigualável. Porém, ao contrário do cliché segundo o qual a aceitação do desafio terá sido quase só pretexto para regressar a Verga, e se é facto que, com o tempo, foi mesmo isso que acabou por acontecer, as biografias mais detalhadas tornaram claro que o salto não foi linear e que, no início, o projecto em três episódios foi mesmo desenvolvido por Visconti.

O pormenor não é irrelevante, porque nesse dilema e na ultrapassagem dele poderá ter ocorrido um dos momentos decisivos na consolidação dum modelo pessoal (apenas esboçado em **Ossessione**). Entre a “repérage” que o autor levou a cabo no Verão de 1947 e o início das filmagens em Novembro desse ano, o épico tripartido cresceu, transformou-se (passando por uma fase em que os três grandes episódios seriam contados separadamente) e de algum modo morreu, sendo reduzido ao episódio ficcionado com os pescadores, em referência directa ao romance. O processo foi faseado e as razões dele terão sido várias, incluindo o desejo de coerência formal, o reavivar da paixão pelo lugar e pelo livro, e até os limites do financiamento (que também estiveram na origem de uma forçada suspensão das filmagens). Nunca se percebeu muito bem quando é que, subjectivamente, Visconti abandonou em definitivo o projecto conjunto em prol do episódio de Acitrezza – não sendo claro se realmente o abandonara quando, na filmagem do genérico, ainda foi acrescentado o subtítulo “Episodio del Mare”. Independentemente disso, o que caiu no percurso foi o filme de encomenda do PCI (cujo dinheiro se revelou de qualquer modo insuficiente, e cujo intento Visconti respeitou, vindo a devolver o investimento inicial) e, com ele, a dimensão épica positiva que havia sido pensada tendo como centro a luta pela terra. Porque, não só este último episódio desapareceu (tal como o das minas e o da cidade) como Visconti não quis transpor para o outro o grande desfecho optimista dele. Ao invés, a redução à história dos pescadores foi acompanhada pela ideia da saga familiar em plano inclinado, em que a vitória temporária tem um sabor ilusório e irrealista e onde o humanismo é sinónimo de desencanto. Ou seja, e pelo menos no que diz respeito ao argumento, Visconti regressou mesmo ao universo de Verga, pese embora o facto de ter convertido o pessimismo *natural* em pessimismo político, e pese embora o facto de ter introduzido uma vaga nota de esperança numa futura vitória colectiva (a conversa entre Ntoni e a criança, que porém, sintomaticamente, *não fecha* a narração, sendo esta fechada sim pelo contraditório movimento dos barcos, em que o ímpeto no avanço traz a consciência do fracasso que essa reintegração significa). **La Terra Trema** é a história de uma decadência inexorável descrita

com uma densidade e uma complexidade humanas que não param de crescer à medida que a queda se acentua. Um sentimento de decadência que, dir-se-ia, começa logo a espalhar-se subterraneamente a partir daquele olhar inicial para a fotografia do grupo familiar – um olhar já ferido de nostalgia e de perda, originado especialmente pela *ausência do pai*. Quanto Visconti futuro está nesse gesto, nesta saga e no desenho desta narrativa...

Por outro lado, **La Terra Trema**, não é apenas Visconti completo, porque é também um Visconti único, mercê da aposta na tangibilidade do lugar. Este filme é indissociável do pressuposto de filmagem exclusiva na zona de Acitrezza, de uso exclusivo de (*não*) actores que são habitantes locais e no pormenor decisivo de captação directa do som. Só neste último detalhe está contido um mundo: num país sem tradição de som directo (em favor da pós-gravação e da dobragem), a insistência na captação *in loco* era duplamente transgressora, para além de tecnicamente muito difícil. Assim, apesar das habituais referências à pequenez da equipa e à produção “típica de um documentário”, e para além da questão da escolha do dialecto siciliano em si mesmo (“a língua dos pobres”), é importante perceber que, nesta altura, a única forma de fazer esta captação era através do recurso a equipamentos muito pesados que também influíam sobre o trabalho de câmara. O realismo sonoro ter-se-á portanto curiosamente ligado a outros factores que estiveram por trás duma lógica visual muito controlada, construída, quase sempre reveladora de uma sofisticada “mise-en-scène”. Longe do cliché da “improvisação” (que não raro se confunde com esse princípio da subordinação ao local e da participação activa dos habitantes) a chave do filme é a síntese desta complexidade e da perfeição dos planos com a “imperfeição” ou, melhor dizendo, a resistência da matéria local. Uma síntese de contrários, que o leva ao sublime.

Para o exemplificar, limito-me a evocar três cenas. A primeira é a própria cena de abertura, lançada com aquela panorâmica para a esquerda que, partindo da igreja, nos instala no porto de Acitrezza na transição entre a noite e o dia, a terra e o mar, num efeito coral em que as luzes, as vozes, todo o espaço, se erguem como microcosmo. Estamos no arranque do filme e estamos já num desses momentos corais de cortar a respiração, de que Visconti tinha o segredo e que são um dos segredos duma obra. A segunda, no troço intermédio da história, é o passeio de namorados de Ntoni e Nedda, junto aos rochedos e ao mar. Na cena de amor que marca o auge da felicidade ilusória do protagonista, Visconti excede-se na referência mítica do lugar (um Ntoni-Ulisses, que cede ao canto da sereia) dando àqueles dois “actores imperfeitos” uma dimensão insuspeitada, que, dir-se-ia, nasce precisamente do contraste entre a sua *força local* e a desmesura dessa moldura arquetípica. Finalmente, entre muitos momentos do troço final de decadência, sublinho o diálogo entre os dois irmãos, em casa, quando o mais novo está tentado pela emigração e Ntoni lhe responde que “a nossa luta é aqui”: a forma como a câmara os vai cerrando num mesmo espaço marcado pelo reflexo no espelho, cada um perante o outro e os dois perante os seus espectros – na fase da história em que se estão justamente a converter em espectros de si próprios – revela à saciedade o poder e a complexidade de toda esta “mise-en-scène”.

Mais do que o filme da rudeza do lugar, **La Terra Trema** é o encontro dum olhar majestoso com essa rudeza – a solenidade de um Manzoni a enformar o desafio do verismo. Sendo um dos modelos do cinema neo-realista, há que vê-lo precisamente como modelo, distinto de quase todo o resto, e em particular da via de Rossellini. Com esta síntese, **La Terra Trema** saltou directamente para aquela pequena família de obras singularíssimas em que uma estrutura formal sofisticada e amadurecida chegou ainda mais longe pelo confronto desejado com uma matéria local que lhe resiste. Uma família que era já a do Murnau de **Tabu**, e que viria depois a integrar, por exemplo, o Renoir do **Rio**, ou, porque não lembrá-lo, o Oliveira do **Acto**. Um dos cumes da viagem do cinema.