



Alea: Estudos Neolatinos

ISSN: 1517-106X

alea@letras.ufrj.br

Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Brasil

Rocha Lima Diego, Marcelo da  
Luzes vagas de estrelas: tempo e poesia em um filme de Visconti  
Alea: Estudos Neolatinos, vol. 12, núm. 2, julio-diciembre, 2010, pp. 308-321  
Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Rio de Janeiro, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=33019082009>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica  
Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal  
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

## LUZES VAGAS DE ESTRELAS: TEMPO E POESIA EM UM FILME DE VISCONTI

Marcelo da Rocha Lima Diego

Em 1965, Luchino Visconti filmou *Vaghe Stelle dell'Orsa*, com o qual ganhou, naquele mesmo ano, o seu primeiro Leão de Ouro do Festival de Cinema de Veneza. No título, a referência direta ao *incipit* do poema “*Le ricordanze*”, de Giacomo Leopardi, propõe um desafio aos estudiosos da relação cinema-literatura: se são abundantes, na história da sétima arte, adaptações de romances, contos, peças de teatro e óperas, como pensar a gênese de um filme a partir de um poema? Mais: de um poema eminentemente lírico, sem traços épicos ou dramáticos? Este trabalho buscará, com apoio em algumas reflexões de Giorgio Agamben sobre as experiências do tempo, da poesia e da imagem, criar hipóteses sobre o processo de leitura, por parte de Visconti, do poema de Leopardi – ou: como o cineasta desentranhou, do poema, o filme.

Visconti era um leitor ávido e criativo, e todos os seus filmes apresentam elementos tomados de empréstimo ao repertório da literatura, seja anunciando-se como adaptações, seja requestando determinada composição de personagem, certa peripécia da trama, alguma descrição de cenário. Até aquele ano, à exceção de *Belissima* e do curta-metragem *Siamo donne* – ambos discussões metasemióticas, posto que no primeiro a protagonista é uma aspirante a atriz, que deseja ter sucesso no cinema, e o segundo foi feito sob medida para a atriz Anna Magnani –, tudo o que havia filmado fora adaptações de obras literárias: em *Ossessione* (1943), trouxe para a *pianura padana* o romance *noir* de James Cain *The postman always rings twice*; em *La terra trema (episodio del mare)* (1948), adensou a carga política já presente na novela *I Malavoglia*, de Giovanni Verga; em *Senso* (1954), apelou para todos os sentidos, através da ópera, apenas indiciada no romance de Camillo Boito; sua *Le notti bianche* (1957) se passa na Livorno do século XX, e não na São Petersburgo do XIX do conto de Dostoiévski; em *Rocco e i suoi fratelli* (1960), soma uma série de elementos marcadamente visuais à narrativa fragmentária de *Il ponte della Ghisolfia*, de Giovanni Testori; e no seu *Il gattopardo* (1963) efetuou violentos cortes na história criada por Tomasi di Lampedusa, apelando para o poder sintético

das imagens que criou, as quais traduzem integralmente o espírito de decadência e imobilidade do livro.<sup>1</sup>

No filme de 1965, o roteiro original, escrito conjuntamente por Visconti e os companheiros de longa data Suso Cechi d'Amico e Enrico Medioli, aponta basicamente para duas inspirações literárias: o poema de Leopardi, explicitado no título, e o mitologema grego de Electra e Orestes, aludido quer nas relações que permeiam as personagens, quer em cenas tomadas de empréstimo aos tragediógrafos que o eternizaram. Eis um resumo da trama: Sandra (Claudia Cardinale) e o marido Andrew (Michael Craig), que moram em Genebra, voltam para a cidade natal dela, Volterra, para uma homenagem ao pai, um cientista de origem judaica entregue ao extermínio nazista durante a Segunda Guerra Mundial; lá encontram o irmão de Sandra, Gianni (Jean Sorel), e vêm à tona os rumores acerca da suposta relação incestuosa que os dois mantinham quando jovens, a qual serve de tema a um livro que Gianni então escreve; Gianni tenta reconstituir a antiga relação que tinha com a irmã, mas, como Sandra se recusa a entrar no jogo fantasioso do irmão, este termina por se suicidar, no mesmo dia em que o é descerrada a herma do pai nos jardins da família – que são, naquela ocasião, doados à municipalidade – e em que Sandra decide se juntar ao marido, que fora para Nova Iorque.

A filiação ao mito grego fica clara na cena do encontro entre Sandra e Gianni aos pés da estátua do pai – ainda coberta por um pano (seu rosto jamais é mostrado, o pai existe apenas como nome, como ausência) –, que evoca a abertura das *Coéforas*, de Ésquilo, em que Electra, ao visitar a tumba de Agamêmnon, encontra Orestes. Como a heroína argiva, Sandra quer vingar a morte do pai – vai a Auschwitz investigá-la –, da qual julga culpada a mãe e seu amante – e futuro marido, Gilardini –, os quais acusa de terem-no delatado às autoridades nazistas. No entanto, enquanto no mito a cumplicidade entre Electra e Orestes se revela no esforço conjunto para vingar o pai, entre Sandra e Gianni a cumplicidade se faz presente em uma intimidade física, em uma dependência emocional por parte do irmão, em um passado impronunciável que insiste em se fazer ouvir à superfície. E, enquanto o mito se perfaz com o perdão no Aerópago e a purificação final, no filme a clau-

<sup>1</sup> Todas as informações a respeito da biografia e da trajetória do cineasta são respaldadas por: MICCHICHÉ, Lino. *Luchino Visconti: un profilo critico*. Veneza: Marsilio, 2006.

sura de Gianni no próprio passado culmina na impossibilidade de futuro, no suicídio.

Já a filiação ao poema de Leopardi é construída por um mecanismo de *mise-en-abyme*, como bonecas russas: o filme que conta a história de Sandra e Gianni leva o título do livro que, dentro do filme, conta a história de Sandra e Gianni, que por sua vez leva como título o *incipit* de um poema de Leopardi que também conta, em alguma medida, a história de Sandra e Gianni. Esse jogo de encaixamentos, para além da citação – convocação de outros textos pela qual se resgatam referências, relações e filiações –, parece lidar com uma solicitação que o filme faz de si mesmo – na qual ele, como escritura, se constrói enquanto busca da própria escritura.

\* (AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2006: 91-102.)

Agamben, na sétima jornada de *A linguagem e a morte*,<sup>\*</sup> remonta à retórica antiga e à instituição da tópica, “lugar de onde brota o discurso”, erroneamente praticada como método mnemônico que facilita ao orador a retomada de argumentos, mas cuja possibilidade e meta original seria, através da *ratio* ou *ars invenienti* “método de descobrir”), ter acesso ao lugar onde brota a palavra, ou seja, resgatar na palavra a origem da linguagem. Se na retórica clássica a palavra já é um dado existente, cumprindo à *inventio* apenas resgatar o seu caráter originário, Agostinho, no Medievo, concebe a palavra como algo que brota justamente no gesto de buscar, identificando-a com o *appetitus* com que ela é buscada. Essa concepção da palavra não como aquilo que reside em determinado lugar e é buscado, mas como o desejo com que a palavra busca a si própria, foi a partilhada pelos trovadores provençais do século XII, que denominavam como *amors* o advento da palavra poética e o concebiam como a *razo de trobar* (“razão de trovar”, sendo que na etimologia deste “trovar” está presente o sentido de “procurar”; it. “trovare”, fr. “trouver”) por excelência.

\* (Ibidem: 101-111.)

No mesmo texto, Agamben indica a vigência dessa concepção poética em Leopardi, por meio do exame do poema “*L’infinito*”; em que, estruturalmente, a presença dos pronomes dêiticos “este” e “aquele”, funcionando como *shifters* que revelam a existência do referente apenas como experiência na linguagem, inscreve a poesia em um lugar de memória e repetição no qual ela se volta sempre sobre si mesma. O mesmo ocorre em “*Le ricordanze*”: as “lembranças” não são um referente que o texto retoma, mas as próprias experiências criadas pela experiência de criar o texto – até mesmo

porque apenas aí elas existem enquanto lembranças. O passado é sempre aludido a partir de eventos situados no presente da escritura – que não pode ser confundido com o tempo em que Leopardi escreveu o poema, mas sim compreendido como toda vez que o poema é lido –, o que torna o poema uma constante procura desse passado idílico, o qual se encontra apenas nele. E, em vários momentos, textualmente, é a possibilidade de falar que dá acesso à possibilidade de lembrar:<sup>2</sup>

[...]; ma con dolor sottrenta  
Il pensier del presente, un van desio  
Del passato, ancor tristo, e il dire: io fui.  
(vv. 58-60)\*

[...!] sempre, parlando,  
Ritorno a voi; [...]  
(vv. 78-79)\*

\* [...]; porém com dor assoma,  
No pensar do presente, um vão desejo  
De outrora, mesmo triste, e o dizer: fui.  
(vv. 57-59)

\* [...] sempre, falando,  
A vós regresso, [...]  
(vv. 77-78)

Visconti bebe a lição de Leopardi e filma *Vaghe Stelle dell'Orsa* como um filme à procura de si mesmo, movido pelo desejo da própria criação. Percebe-se-o na estratégia de caixa chinesa, por meio da qual a trama oferece seus próprios argumentos, mergulha intencionalmente em um abismo intratextual; note-se que é apenas perto do fim do filme que Gianni declara ter *encontrado* o título para o seu livro em Leopardi, e que a destruição do livro se duplica na destruição de si mesmo, que se duplica ainda no encerramento do filme. Percebe-se-o, também, no seu autodesnudamento enquanto linguagem: operado com magistral sutileza com a assimilação, como trilha sonora, de uma música tocada em cena – o *Prelúdio, Coral e Fuga*, de César Franck, que perpassa todo o filme como trilha superposta, surge pela primeira vez na cena inicial do filme, quando é tocado pelo pianista na festa de Sandra e Andrew em Paris, e é retomado em cena novamente quando a mãe de Sandra e Gianni toca a peça na clínica em que está internada –; indicado com discrição na cena em que Andrew filma Sandra; e subsistente à própria opção de girar o filme em preto e branco, considerando que

<sup>2</sup> Neste artigo, todas as citações em italiano do poema de Leopardi serão feitas a partir da seguinte edição: LEOPARDI, Giacomo. *Poesia e prose*. A cura di Rolando Domiani e Mario Andrea Rigoni. Milano: Mondadori, 1998. E, em português, desta: LEOPARDI, Giacomo. “As lembranças”. Tradução de José Paulo Paes. In: \_\_\_\_\_. *Giacomo Leopardi – poesia e prosa*. Organização e notas de Marco Lucchesi. Traduções de Affonso Félix de Souza et al. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

o cinema em cores já era disponível e que Visconti já havia explorado a cor, deslumbrantemente, em *Senso* e *Il gattopardo* – o uso do preto e branco, após os avanços técnicos que permitiram o cinema colorido, torna-se um artificialismo que visa ressaltar a diferença entre representação e realidade e criar um vínculo direto com a história do cinema.

É possível reconstituir um – hipotético – caminho pelo qual Visconti recortou, na massa difusa do poema de Leopardi, as personagens Sandra e Gianni, bem como a perspectiva leopardiana sobre o tempo. Cumpre, todavia, observar com maior atenção cada um desses processos. “*Le ricordanze*” possui apenas duas personagens: o eu-lírico, que rememora, com nostalgia, os seus tempos de juventude, e Nerina, sua companheira quando jovem, a quem ele se dirige nas duas estrofes finais; na leitura aqui proposta, é o primeiro quem fornece traços para a composição de Gianni, e, a segunda, para Sandra.

O eu-lírico declara, logo de início, o inesperado retorno ao hábito de voltar à casa paterna –

Vaghe stelle dell’Orsa, io non credea  
Tornare ancor per uso a contemplarvi  
Sul paterno giardino scintillanti  
(vv. 1-3)\*

\* Vagas estrelas da Ursa, eu não contava  
Voltar ao hábito de vos olhar  
Sobre o pátrio jardim esplendoroso  
(vv. 1-3)

–, assim como Gianni declara que retorna a contragosto ao lar de sua infância (embora por outros motivos: o jovem volta periodicamente à casa de Volterra, abandonada, para saqueá-la). A voz dos servos é apaziguadora aos seus ouvidos –

Sonavan voci alterne, e le tranquille  
Opre de’ servi.[...]  
(vv. 18-19)\*

\* [...]; e sob o pátrio teto  
Ouviam-se as conversas dos criados  
(vv. 17-18)

–, do mesmo modo que Fosca é cúmplice dos encontros de Gianni e Sandra. O olhar do eu-lírico estabelece uma dicotomia entre um passado maravilhoso, pleno de felicidades –

[...]. Qui non è cosa  
Ch’io vegga o senta, onde un’immagin dentro  
Non torni, e un dolce rimembrar non sorga  
vv. 55-57\*

\* [...]. Pois não há coisa alguma  
Que eu veja ou sinta sem que dela surja  
Uma imagem ou doce lembrança.  
(vv. 54-56)

–, e um presente infeliz –

[...]. E sebben vòti  
Son gli anni miei, sebben deserto, oscuro

Il mio stato mortal, poco mi toglie  
La fortuna, bem veggo. [...]  
(vv. 84-87)\*

—; a mesma dicotomia se revela no esforço de Gianni em restaurar o passado, seja querendo dar continuidade à relação ambígua com a irmã, seja dedicando-se exaustivamente à recriação desse passado em seu romance.

O eu-lírico, repetidas vezes, diz preferir a morte à sua vida atual:

[...], e quante volte  
Questa mia vita dolorosa e nuda  
Volentier con la morte avrei cangiato.  
(vv. 25-27)\*

[...], e che la morte è quello  
Che di cotanta speme oggi m'avanza.  
(vv. 91-92)\*

E quando pur questa invocata morte  
Sarammi allato, e sara giunto il fine  
Della sventura mia; [...].  
(vv. 95-97)\*

Morte chiamai più volte, [...]  
(v. 106)\*

E assume ter chegada a por, deliberadamente, a vida em risco:

[...]. Poscia, per cieco  
Malor, condotto della vita in forse,  
(vv. 109-110)\*

Gianni compartilha desse comportamento, o que é atestado pela tentativa de suicídio, na infância (com o objetivo de chantagear a mãe e o padrasto para que o transferissem de escola), e pelo suicídio real, na maturidade.

Uma marca de Gianni é a arrogância: despe o torso na frente da irmã e do cunhado, vaidoso de sua beleza; ao revelar que vem rapinando os bens da família, a imagem que encontra para si é a de um falcão; exibe sua erudição declamando os versos de Leopardi e faz questão de perguntar a Andrew se conhece o poeta, apenas para humilhá-lo; almeja o sucesso literário, mesmo que à custa do escândalo da família; e, mais que tudo, confia plenamente em seu poder de persuasão, não se conforma com a nova vida da irmã e quer aliciá-la para o mundo fantasioso e nostálgico em que vive.

\* Se bem vácuos  
São os anos meus, se bem  
deserto, escuro  
O meu estado mortal, pouco me tolhe  
A fortuna, percebo-o.  
(vv. 83-86)

\* [...], e quantas vezes  
Esta doída e nua vida minha  
Não teria eu trocado pela morte.  
(vv. 25-27)

\* [...], em que é a morte tudo  
Que me resta de tantas esperanças;  
(vv. 90-91)

\* E quando entanto esta invocada morte  
Estiver a meu lado e o fim chegar  
Da minha desventura;  
(vv. 95-97)

\* Morte chamei mais vezes;  
(v. 105)

\* [...]. Após, por cego,  
Mal em risco de vida colocado,  
(vv. 108-109)

Também nessa arrogância se aproxima do eu-lírico de “*Le ricordanze*”, que despreza os homens ao seu redor –

E sprezzator degli uomini mi rendo,  
Per la greggia ch’ho appresso:[...]  
(vv. 42-43)\*

\* E menosprezador dos homens faço-me,  
Pela grei que me cerca; [...]  
(vv. 41-42)

–, a quem tudo tem que ser perdoado e a quem o mundo deve chamar de senhor:

[...] il mondo  
La destra soccorrerrevole gli porge,  
Scusa gli errori suoi, festeggia il novo  
Suo venir nella vita, ed inchinando  
Mostra che per signor l’accolga e chiami?  
(vv. 126-130)\*

\* [...] o mundo  
A destra socorrente lhe oferece,  
Perdoa-lhe os erros, saúda-lhe seu novo  
Entrar na vida, e se curvando a ele  
Mostra que por senhor o acolhe e chama?  
(vv. 125-129)

Um último ponto de encontro entre as personagens masculina de Visconti e de Leopardi a ser elencado é o refúgio na escrita; assim como Gianni, após o insucesso como jornalista, decide narrar a experiência de sua infância em um romance, também o eu-lírico de “*Le ricordanze*”, ao perceber a pobreza de seus dias, escreve:

[...]: e spesso all’ore tarde, assiso  
Sul conscio letto, dolorosamente  
Alla fioca lucerna poetando,  
Lamentai co’ silenzi e con la notte  
Il fuggitivo spirto, ed a me stesso  
In sul languir cantai funereo canto.  
(vv. 113-118)\*

\* [...], a tardas horas,  
No cõscio leito, dolorosamente  
A débil candeia poetando,  
Lamentei com a noite e o seu silêncio  
O fugitivo espírito, e a mim mesmo  
Sobre o languir cantei funéreo canto.  
(vv. 112-117)

Através desse breve exame comparativo, ficam claras certas faces de Gianni que Visconti extrai da caracterização do eu-lírico do poema de Leopardi, como o retorno à casa paterna, o olhar nostálgico sobre o passado, a proximidade com a morte, a arrogância e o refúgio na escrita.

À Nerina não é dada voz no poema, que a evoca como morta, e a única caracterização possível da personagem é como objeto do discurso do eu-lírico. Não há, então, propriamente uma correlação entre Nerina e Sandra, mas sim um espelhamento da relação entre o eu-lírico e Nerina na relação entre Gianni e Sandra. O eu-lírico de Leopardi revela um sentimento obsessivo para com a memória de Nerina, tudo aponta para a sua ausência –

Ogni giorno sereno, ogni fiorita  
Piaggia ch’io miro, ogni goder ch’io sento,



Dico: Nerina or più non gode; i campo,  
L'aria non mira. [...]  
(vv. 166-169)\*

–; assim também Gianni, que nutre uma obsessão pela irmã e, face à recusa dela, ausenta-se da vida. Em uma leitura psicanalítica de *Vaghe Stelle dell'Orsa*, Renato Mezan\* salienta que o caráter perverso de Gianni não reside em alguma prática incestuosa quicá cometida na juventude com a irmã, mas em se encapsular nesse passado e se recusar a aceitar a nova vida de Sandra; seu sentimento é similar ao expresso no poema –

[...]. *Abi Nerina! In cor mi regna*  
*L'antico amor.* [...]  
(vv. 157-158)\*

–, no qual fica patente o anacronismo sentimental do eu-lírico. Por fim, nos últimos versos de “*Le ricordanze*”, Nerina é descrita como

[...] *fia compagna*  
*D'ogni mio vago immaginar, di tutti*  
*I miei teneri sensi,* [...]  
(vv. 170-172)\*

Talvez tenha sido nesse aspecto da relação do eu-lírico com Nerina, sua companheira juvenil no exercício da fantasia e dos “tenros sentidos”, que Visconti leu uma possibilidade de relação incestuosa entre os dois, a qual transpôs para o filme tomando o cuidado de preservar sua ambiguidade.

Voltando agora o olhar para a noção de tempo presente no poema de Leopardi, esta assoma com um duplo estatuto – de diferença e de repetição. Por um lado, “*Le ricordanze*”, com seu cunho memorialístico e nostálgico de um tempo pretérito, precipita-se em direção a um passado e o atualiza no presente, gerando uma experiência circular do tempo; enquanto subjetividade, o eu-lírico se encontra preso no círculo vicioso dessas lembranças, fora das quais é incapaz de divisar um horizonte de expectativas. Esse movimento de repetição, de retorno ao mesmo, se instaura, já no *incipit*, na requisição das estrelas como interlocutoras: “*Vaghe Stelle dell'Orsa, io non credea*”. No repertório imagético da literatura, as estrelas ocupam, em diversas tradições, lugar de destaque; na italiana, uma referência incontornável em que também aparecem com esse caráter de imutabilidade e testemunho é a *Commedia* de Dan-

\* Cada dia sereno, cada campo  
Florido que olho, ou gozo  
que desfruto,  
Faz-me dizer: Nerina já não  
goza  
Os campos nem os ares, [...]  
(vv. 165-168)

\* (MEZAN, Renato. “O ponto de fuga: sedução e incesto em *Vaghe Stelle dell'Orsa*...”. In: *Percorso* nº 33, fevereiro 2004. São Paulo: Departamento de Psicanálise, Instituto Sedes Sapientiae, 2004: 7-20.)

\* [...]. Ai Nerina! No meu  
peito  
O amor antigo reina. [...]  
(vv. 156-157)

\* [...]: e fida  
Companhia do meu vago  
imaginar,  
Do meu terno sentir, [...]  
(vv. 169-171)

\* (AGAMBEN, Giorgio. “O fim do poema”. Tradução de Sérgio Alcides. *Cacto 1*. Edições Alpharrabio: Santo André (SP), 2002: 142-149. Texto publicado originalmente, sob o título “*La fine del poema*”, in: AGAMBEN, Giorgio. *Categorie italiane. Studi di poetica*. Venezia: Marsilio, 1996: 113-119.)

\* Vem o vento trazendo o som das horas Desde a torre do burgo. (vv. 49-50)

\* Aquela arcada ali, [...] (v. 60)

te, na qual tanto o “*Inferno*” quanto o “*Purgatório*” e o “*Paradiso*” se encerram com o vocábulo “*stelle*” – configurando uma espécie de epístrofe, ou, conforme pontua Agamben em “O fim do poema”, *clavis*.<sup>\*</sup> Mais especificamente, as estrelas da Ursa Maior remetem a outra referência igualmente incontornável, Heráclito, que no fragmento 120 posiciona esses astros como solitárias testemunhas da ventura humana: “Os limites da aurora e do crepúsculo são a Ursa e, frente à Ursa, o limite do sereno Zeus”.

Por outro lado, no poema de Leopardi as estrelas da Ursa não são apenas imutáveis, mas parecem igualmente refletir-se nas águas, sempre as mesmas e sempre outras, daquele rio de que Heráclito também fala. De dentro da repetição irrompe a diferença: os mesmos *shifters* que direcionam o poema, enquanto subjetividade do eu-lírico, para um retorno ao antigo – a materialidade do passado comprovada, por exemplo, na evocação do

Viene il vento recando il suon dell’ora  
Dalla torre del borgo.  
(vv. 50-51)<sup>\*</sup>

ou de

Quella loggia cola, [...] (v. 61)<sup>\*</sup>

direcionam-no igualmente, enquanto instância discursiva, para um abertura ao sem-fim, para uma “*torre del borgo*” ou uma “*loggia*” feitas novas à cada leitura, para uma inscrição do poema no plano da memória – “órgão de modalização do real” que possibilita uma projeção interminável.

Visconti soube captar e transpor para a linguagem do cinema a complexa noção de tempo presente em Leopardi. A cena inicial do filme, a da festa em Genebra, funciona como um prólogo; apenas apresenta a heroína, mostra sua nova vida, desconexa da temporalidade em que o filme se dará, e dá a nota (literalmente – a peça de Franck) que afinará toda a orquestração da obra. O primeiro movimento do filme, de fato – sua “*overture*” –, é mergulho no passado, filmado com mestria por Visconti na cena da viagem de Genebra a Volterra, de carro: o espectador sofre um empuxo para dentro da tela, seguindo o movimento vertiginoso da câmera na estrada; a edição das curvas cria a perspectiva de um caminho espiralado, rumo a um centro inalcançável; e os túneis, atuando como sucessivos portais, geram a sensação de aprofundamento. Che-

gando a Volterra, o passado parece reificado, torna-se tático: Sandra entra na casa, passeia pelos cômodos, toca os móveis, retorna ao cenário de sua infância e, quando Fosca diz ter preparado para ela e o marido o quarto de hóspedes, prefere dormir no seu quarto de solteira, sozinha. Trancado, o quarto da mãe permanece intacto, como se o tempo houvesse parado, como parado está o relógio de Eros e Psique que lá existe; nele, como quando era criança, ainda se esconde um bilhete do irmão. Este, por seu turno – como já foi observado mais atentamente –, também se esforça para retornar ao passado, restaurando os velhos hábitos.

O filme esboça, assim, o desenho de um tempo circular, mas rompe essa circularidade com a presença de vetores que assinalam, na repetição, a diferença. Andrew, o marido de Sandra, é quem carrega os principais signos de abertura ao futuro: é estrangeiro, manipula novas tecnologias – como o carro esporte e a filmadora – e, ao casar com Sandra, é quem a tira de uma ordem familiar, na qual desempenhava o papel de filha e irmã, para localizá-la em outra, onde é mulher e poderá ser mãe. Sandra, ela mesma, concentra em si o estatuto duplo da temporalidade: continua sendo a mesma pessoa, mas não quer dar continuidade a certos hábitos do passado. O local em que Visconti situou a história contribui nesse sentido, pois Volterra se ergue sobre colinas geologicamente instáveis, sendo comum a ocorrência de deslizamentos, o que não desestimula as novas gerações a continuar construindo seus edifícios nos mesmos locais. Assim, a paisagem da cidade – uma das mais antigas da península itálica, de origem etrusca – está em constante alteração (em escala histórica), e, fadadas a um fim não distante, as novas construções já nascem com um caráter de ruína.

Tanto o poema de Leopardi quanto o filme de Visconti falam de um tempo passado a partir da abertura que esse tempo oferece para o presente e o futuro, ou seja, através de “uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo e tempo, toma distância dele”, que se situa em relação a ele “através de uma defasagem e de um anacronismo”. As citações do Agamben de “O que é o contemporâneo?”<sup>3</sup> já revelam aonde se quer chegar: à experiência de contemporaneidade presente em *Vaghe Stelle dell’Orsa*.

<sup>3</sup> O texto de Agamben aqui utilizado é aquele da tradução, não publicada, de Cláudio Oliveira, a partir da lição inaugural do curso de Filosofia Teorética 2006-2007 do IUAV de Veneza. Há, contudo, uma edição brasileira do texto, com a qual esta pode ser confrontada: AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Honesko. Chapecó (SC): Argos, 2009.

O filósofo italiano, no texto mencionado acima, faz algumas proposições sobre o que seja ser contemporâneo, para além de uma perspectiva meramente cronológica; a todas elas subjaz a percepção de uma experiência de fratura, de desvio, de ruptura da homogeneidade. Ser contemporâneo não é enxergar apenas as luzes de seu tempo, mas o escuro desse mesmo tempo; não se deixar ofuscar pela claridade e apreender o que está na obscuridade. Ser contemporâneo não é ver apenas a luz pontual das estrelas no céu noturno, mas perceber a escuridão como a luz de galáxias inteiras que não consegue chegar ao nosso sistema, porque ele se afasta delas em velocidade ainda maior. Ser contemporâneo é, ainda, compreender o próprio tempo naquilo em que é arcaico, isto é, próximo à *arké*, a origem. Por isso, sintetiza Agamben, “a via de acesso ao presente tem sempre a forma de uma arqueologia”.\*

\* (Ibidem.)

Arqueologia é o que realiza Visconti em seu filme, ao resgatar o originário operante no complexo das relações que medeiam as personagens. Arqueologia que, aliás, é evocada enquanto técnica quando Gilardini, no museu da cidade, entre objetos funerários etruscos, conversa com Andrew e oferece, ele também, resquícios de outras épocas, vestígios da relação entre Sandra e Gianni. Os dois irmãos, por sua vez, também escavam cenicamente o passado ao descenderem à cisterna da casa, seu esconderijo quando crianças; nessa catábase, caminham entre sombras – uma lembrança se esconde atrás de cada pilastra; um fantasma, em cada reflexo na poça d’água – e, face aos sentimentos exumados, cada um segue um caminho: Sandra volta ao mundo dos vivos para continuar sua jornada (Nova Iorque será sua Ítaca), ao passo que Gianni prefere habitar entre espectros.

O foco do filme não está no que acontece claramente no presente da ação, mas no que se esconde em sua sombra, no que é “resistente” (no sentido psicanalítico, aquilo que não se deixa apreender e elaborar); seu foco é essa penumbra, o passado que Gianni tenta fazer presente, mas do qual Sandra se afasta ainda mais rápido. Para dar conta desse foco, Visconti – contemporaneamente – dispõe de múltiplos tempos, coloca-os em jogo uns com os outros, interpola-os: as urnas funerárias etruscas, os mitos gregos, o *palazzo* renascentista, a poesia romântica, os nazistas e o carro esporte, todos os tempos ressurgem à luz do tempo de agora. Recorrendo a uma das imagens agambenianas para o contemporâneo – a de enxergar no escuro da noite a luz de galáxias distantes que não conseguem

chegar à Terra –, percebe-se como, ao contrário de Gianni, que vê apenas as *stelle d'Orsa*, o filme – e nisso se identifica com o olhar de Sandra (não por acaso o título em inglês, através do qual o filme se difundiu pelo mundo, é *Sandra*) – busca captar o que há de *vaghe* nelas. A constelação da Ursa Maior, composta por sete estrelas, é visível durante todo o ano no hemisfério celestial norte e por isso foi, desde a astronomia antiga – na Mesopotâmia, no Egito, na Grécia e na China, entre outras –, utilizada como ponto de referência para estudos astronômicos e para localização marítima. Historicamente, portanto, sua semântica está ligada à determinação, mas tanto Leopardi quanto, mais ainda, Visconti, poeticamente, trazem para o primeiro plano – é a primeira palavra do verso – o seu caráter de indeterminação; donde se pode ler, no dístico inicial do poema, uma hipálage: não são as estrelas da Ursa que se caracterizam pela vagueza, mas o ato de contemplá-las.

Resta ainda um ponto a investigar na relação entre “*Le ricordanze*” e *Vaghe Stelle dell’Orsa*: se Visconti pode fazer um filme a partir de um poema é porque soube perceber a proximidade entre os estatutos poético e cinematográfico. Também Agamben aproximou essas duas instâncias ao atribuir aos institutos caracterizadores de ambas essas linguagens a condição transcendental da interrupção.

No poema,<sup>\*</sup> tal natureza disjuntiva se verifica na necessária asseveração da possibilidade do *enjambement*, o qual opõe um limite métrico ao limite sintático; ali, no local preciso da versura, o fim de uma cadeia sonora deixa em suspenso uma cadeia de sentido, promovendo uma hesitação entre o semiótico e o semântico que distingue a poesia da prosa e que restaura o hibridismo originário do discurso humano. Ao passo que no fim do verso é o *enjambement* que promove esse salto da voz sobre o abismo do sentido, no meio do verso é a cesura que, pondo-lhe um freio súbito, chama a atenção para sua materialidade como pura palavra; como quando uma cena de filme se congela – a comparação não é fortuita... – e o encaideamento narrativo cede a vez à constatação, no *still*, de que se trata simplesmente de uma imagem. Seja no meio, seja no fim do verso – na cesura ou no *enjambement* –, o poético se revela em um movimento suspensivo que torna manifesta a própria representação e a natureza da linguagem.

Já no cinema,<sup>\*</sup> a montagem se constitui como dispositivo intrínseco e apresenta dois recursos: a repetição e a paragem. A repetição interrompe a narração em seu fluxo linear e torna nova-

<sup>\*</sup> (Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Idée de la prose*. Paris: Christian Bourgois, 1998: 21-27.)

<sup>\*</sup> (Cf. AGAMBEN, Giorgio. “O cinema de Guy Debord”. Tradução não creditada. Disponível em: <<http://intermedias.blogspot.com/2007/07/o-cinema-de-guy-debord-de-giorgio.html>> Acesso em: 29.06.2010. Texto originalmente publicado sob o título “Le cinéma de Guy Debord”, in: AGAMBEN, Giorgio. *Image et mémoire*. Paris: Hoëbke, 1998: 65-76.)

mente presente algo que já está ausente, restaura sua possibilidade de existência; assimilando esse mecanismo próprio da memória, a repetição torna indiscerníveis, no discurso, o real e o possível. A paragem igualmente interrompe o fluxo da narrativa, mas não na linearidade, e sim em sua ilusão de realidade; a pausa, o corte, o salto expõem a imagem naquilo em que ela é puro meio. Assim, a imagem cinematográfica, trabalhada pela montagem, opera, como a poesia, um processo de autodesnudamento da representação em que se faz presente toda a potência da linguagem humana.

As reflexões de Agamben, entrelaçando as condições fundamentais do poema e do filme, dão ensejo à formulação de uma poesia cinematográfica e de um cinema de poesia. Tanto a voz da poesia, abismando-se sempre em direção a um futuro e a um passado, quanto a imagem do cinema, assimilando o movimento e inserindo-se, assim, em uma continuidade, compartilham da natureza de gesto; e, como gesto, abertura a um antes e um depois, “consiste[m] em exibir uma mediação, em tornar visível um meio como tal”.<sup>4</sup> Daí, na transposição intersemiótica que realiza, Visconti ter conseguido atualizar toda a potência da poesia de Leopardi na potência própria do cinema. Não apenas desentranhou, do poema, as personagens e a trama, mas também a noção de tempo; e transfigurou a experiência da voz poética na experiência da imagem-movimento. Obra inaugural, obra-prima.

### Marcelo da Rocha Lima Diego

Mestrando em Literatura Comparada na UFRJ, com bolsa da CAPES, e assistente editorial na revista eletrônica *Machado de Assis em linha*. É graduado em Letras (Português-Literaturas) pela UFRJ e está em fase de conclusão de sua segunda graduação, em Artes (História da Arte), na UERJ. Em 2007 e 2008, foi bolsista de Iniciação Científica do CNPq na Fundação Casa de Rui Barbosa; e, em 2009, trabalhou como professor substituto do Departamento de Ciência da Literatura da UFRJ.

### Resumo

Em 1965, Luchino Visconti filmou *Vaghe Stelle dell'Orsa*. No título, a referência direta ao incipit do poema “Le ricordanze”, de

**Palavras-chave:** cinema; literatura; poesia italiana; adaptação.

<sup>4</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Moyens sans fins: notes sur la politique*. Paris: Payot et Rivages, 1995: 69. Tradução do autor. No original: “Le geste consiste à exposer une médialité, à rendre visible un moyen comme tel.”

Giacomo Leopardi, propõe um desafio aos estudiosos da relação cinema-literatura: se são abundantes, na história da sétima arte, adaptações de romances, contos, peças de teatro e óperas, como pensar a gênese de um filme a partir de um poema? Este trabalho buscará, com apoio em algumas reflexões de Giorgio Agamben sobre as experiências do tempo, da poesia e da imagem, criar hipóteses sobre o processo de leitura, por parte de Visconti, do poema de Leopardi – ou: como o cineasta desentranhou, do poema, o filme.

### Abstract

In 1965 Luchino Visconti filmed *Vaghe Stelle dell'Orsa* (*Sandra of a Thousand Delights*, or simply *Sandra*, in UK and US). The title makes a clear reference to the *incipit* of Giacomo Leopardi's poem "*Le ricordanze*" ("*Remembrances*"), proposing a challenge to the researchers on the relationship between film and literature: in the history of film, adaptations from novels, short stories, plays and operas are quite frequently; but how to think a poem as the source of a movie? Based on Giorgio Agamben's thoughts about experiencing time, poetry and image, this paper aims to understand the way Visconti read Leopardi's poem – or, in other words: the way the director unravelled a movie from a poem.

### Riassunto

Nel 1965 Luchino Visconti girò il film *Vaghe Stelle dell'Orsa*. Nel titolo, il riferimento diretto allo *incipit* della poesia "*Le ricordanze*", di Giacomo Leopardi, propone una sfida agli studiosi della relazione tra cinema e letteratura: poichè nella storia della settima arte sono così numerosi gli adattamenti di romanzi, racconti, testi teatrali ed opere, come pensare la genesi di un film a partire da una poesia? Questo saggio cercherà, anche grazie al supporto di alcune riflessioni di Giorgio Agamben circa le esperienze del tempo, della poesia e dell'immagine, di creare delle ipotesi sul processo di lettura da parte di Visconti riguardo il canto di Leopardi – ovvero: come il cineasta riesce ad estrarre il film dall'intimo della poesia.

**Key words:** film; literature; Italian poetry; adaptation.

**Parole-chiave:** cinema; letteratura; poesia italiana; adattamento.

Recebido em  
31/05/2010

Aprovado em  
30/09/2010