

Rocco e seus corpos

Marcelo da Rocha Lima Diego

A década de 1960 é considerada por muitos como o período áureo do cinema italiano, tendo sido o momento em que atingiram o ápice de maturidade artística cineastas como Fellini, Antonioni e Visconti. Cada um deles, ao seu modo, aprofundava a pesquisa de linguagem, na mesma medida em que se afastava da estética neorrealista que tivera lugar no imediato pós-guerra; inauguraram o decênio a incursão onírica e metalinguística de *Otto e mezzo* (1962), do primeiro, a excursão psicológica e existencial de *L'avventura* (1960), do segundo, e o percurso social e erótico de *Rocco e i suoi fratelli* (1960), do terceiro. É sobre esta última obra que se debruça o presente estudo, buscando compreender a tematização e a constituição do corpo levadas a cabo pelo mestre milanês nas diferentes instâncias do filme.

Para além de especificamente cineasta, Luchino Visconti foi um encenador, tendo-se dedicado à direção não apenas de filmes, mas de peças de teatro, de ópera e de balé. Se foi sua obra cinematográfica que o fez célebre na posteridade, tal fato se deve tão somente à efemeridade característica das outras linguagens em que atuou. Todavia, os registros assinalam o lugar de destaque de Visconti nos palcos, tendo sido ele o responsável, no teatro, pela introdução na Europa de dramaturgos americanos como Arthur Miller e Tennessee Williams; na ópera, pelas performances mais memoráveis de Maria Callas; e ainda por espetáculos pioneiros em que se congregavam dança, música e drama, como *Mario e il mago* (1959), baseado em conto de Thomas Mann, e *Salomè* (1961), a partir do texto de Oscar Wilde.

Em todas as suas frentes de atuação, Visconti sempre estabeleceu uma relação tensa entre literatura e encenação. Se, por um lado, foi seguramente o diretor de sua geração mais apegado à inspiração literária, foi também, por outro, o que lidou

com as fontes textuais de maneira mais iconoclasta; a um só tempo respeitoso e insubordinado em relação ao texto-fonte de suas adaptações e recriações, gerou obras contaminadas, que mesclam elementos de textos diversos, convocados apenas na medida em que interessavam à nova obra – e à nova linguagem, no caso do cinema – em construção. Em filmes como *La terra trema* (1948), *Rocco e i suoi fratelli* (1960) e *Vaghe stelle dell'Orsa* (1965), a fonte literária veio mesmo *a posteriori* do *soggetto* (argumento) do filme – fosse ele, respectivamente, uma encomenda do Partido Comunista Italiano, um retrato da periferia de Milão ou uma releitura contemporânea do tema do incesto –, infiltrando-se durante o processo de *sceneggiatura* (roteiro) ou até mesmo durante as filmagens.

Em uma postura inovadora, Visconti se apropriava dos textos literários como se esses pertencessem a um grande repertório comum, um reservatório de histórias, imagens e referências compartilhado por toda uma tradição – aquela da Europa finissecular, pela qual ele passeava com inigualável desenvoltura. Contudo, nesse processo ele terminava por eliminar a função “autor” e, com ela, as noções de fidelidade ao texto e de transposição dos recursos discursivos do texto-fonte. Seu posicionamento se aproximava, assim, do formulado por Antonin Artaud em “Sobre o teatro de Bali”, texto em que propõe “um teatro que elimina o autor em proveito daquilo que em nosso jargão ocidental do teatro chamaríamos de diretor” (Artaud, 2006:63). Buscando a autonomia da linguagem cinematográfica e considerando a obra enquanto sua execução, ou seja, a sua *mise-en-scène* – pois é ali, na criação da cena, com os elementos próprios da linguagem cinematográfica, que os sentidos de um filme se criam –, Visconti deliberadamente embaralhava as inspirações literárias e atribuía à sua *reggia* (direção) demiúrgica o *status* de autoria.

Em *Rocco e i suoi fratelli* a filiação a uma obra literária é declarada logo nos créditos iniciais, embora também o seja a liberdade autoral do diretor: “Alcuni episodi sono ispirati al libro *Il ponte della Ghisolfà* di Giovanni Testori, pubblicato da Feltrinelli Editore – Milano” (“Alguns episódios são inspirados no livro *I ponte della Ghisolfà*, de Giovanni Testori, publicado pela Editora Feltrinelli – Milão”). De fato, Visconti – com Suso Cecchi D’Amico e Vasco Pratolini, seus companheiros na redação do roteiro – tomou uma série de empréstimos ao livro, fossem eles episódios narrativos, caracterizações de ambiente ou composições psicológicas de personagens; mas reorganizou-os de forma tal que o conjunto se revela algo completamente original, de modo a não ser possível falar em adaptação. Cumpre rapidamente observar os pontos de convergência e divergência das estruturas do livro e do filme.

Giovanni Testori foi um escritor e dramaturgo milanês contemporâneo de Visconti, que iniciou com *Il ponte della Ghisolfà* (1958) o ciclo *I segreti di Milano*; no mesmo ano de 1960 em que *Rocco e i suoi fratelli* foi lançado, teve uma peça sua, *L’Arialdà*, levada à cena pelo diretor e censurada por “*intrinseca oscenità*” (“obscenidade intrínseca”) pelas autoridades, o que provocou uma reação sem precedentes por parte de artistas

e intelectuais. *Il ponte della Ghisolfa* é uma coleção de 20 textos curtos, que possuem autonomia, mas que dialogam entre si, formando um grande mosaico; nem romance nem seleta de contos, o livro poderia ser considerado uma sequência de contos ou uma novela – no sentido de uma narrativa que resguarda diversos núcleos temáticos, que se conectam entre si através de coincidências de personagens e de espaços.

O livro ganha, assim, a feição de uma constelação, em que cada centro narrativo estende radiais para outros centros, formando uma malha coesa, não obstante diversificada. Essa estrutura, que se repete em alguma medida no filme, reflete o ambiente retratado, os subúrbios de Milão – rasgados por ruas e estradas de ferro que se superpõem, ocupados por conjuntos residenciais lotados, onde a privacidade é mínima e a promiscuidade gera laços informes. A Ghisolfa do título é um dos bairros em que se passam essas histórias, do mesmo modo que Mac Mahon e Vialba; e a *ponte* é um viaduto sob o qual ocorrem encontros furtivos em vários dos contos.

O livro se articula em torno de seis núcleos: os contos “Il dio di Roserio”, “Sotto la pergola” e “Torna a casa, lassi!” tratam da Squadra Vigor, um clube de ciclismo (esporte popular entre as classes de baixa renda italianas), e dos esforços, das rivalidades, dos orgulhos e das vaidades de seus integrantes, entre os quais o *campione* (campeão) Dante Pessina e seu *gregario* (parceiro) Ezio Riguttini. Já os contos “Il Brianza”, “Ma sì, anche lei”, “Impara l’arte”, “La padrona”, “La coscienza di ciò che si fa” e “Un addio” têm como foco o barista Ivo Ballabio e o constante assédio à sua beleza, assédio manifesto tanto no convite feito pelo *vizioso* (vicioso) G. M. para que pose para fotografias, quanto nas declarações de amor da prostituta Wanda ou nas investidas por parte de sua patroa, Wally.

“Il ras (parte prima)”, “Vieni qui, sposa” e “Il ras (parte seconda)” têm como pano de fundo o antagonismo entre o mafioso local, Duilio, industrial emergente e cartola do clube de boxe local, e o lutador Cornelio Binda, com cuja irmã Angélica o *capo* tivera um caso, do qual resultara uma gravidez. “Cosa fai, Sinatra?”, “Il resto, dopo” e “Pensieri nella notte” flagram a crise entre os irmãos Attilio, primogênito e arrimo da família, e Dario Rivolta – mais conhecido como “Bob Sinatra”, devido à sua bela voz –, quando o segundo começa a namorar Gina, antiga namorada do primeiro; Attilio, junto com alguns amigos, acaba por dar uma surra no irmão e por possuir a moça à força na sua frente, como uma espécie de “lição”.

“Il ponte della Ghisolfa”, “I ricordi e i rimorsi” e “Un letto, una stanza...” retratam o romance extraconjugal entre Enrica, casada com Michele, e seu cunhado, Rafaele, que viera do sul para Milão a convite do irmão, em busca de um futuro melhor para ele. Por fim, “Lo scopo della vita” narra os esforços de Vincenzo Riboldi junto aos pais católicos para conseguir que seu casamento com a namorada Carla, comunista, fosse aceito; anos depois, Vincenzo descobre que não fora o comunismo, mas o fato de o pai de Carla ter sido o amor de juventude de sua mãe, que gerara nessa o ódio por sua namorada.

Esses seis núcleos narrativos, narrados através de múltiplas perspectivas ao longo de 20 textos tangentes e secantes, foram embaralhados por Visconti em *Rocco e i suoi fratelli*. O filme conta a história dos cinco irmãos Parondi, que vêm do sul da Itália (Lucânia) tentar uma vida melhor no norte (Milão); um deles, o mais velho (Vincenzo), já reside na capital lombarda e está em sua festa de noivado com Gina quando os outros quatro chegam à cidade com a mãe. A partir de então, o filme se divide em cinco partes, ou “capítulos”, cada um com o nome de um irmão (“Vincenzo”, “Simone”, “Rocco”, “Ciro” e “Luca”), embora todos os irmãos figurem em todas as partes e as histórias particulares de cada um interpenetrem-se.

No primeiro dia em que neva na cidade, os irmãos se animam com a possibilidade de ganhar algum dinheiro com a limpeza das calçadas. Simone é o que menos se mostra disposto; seus olhos reluzem apenas quando a jovem Nádia – uma prostituta que pedira abrigo na casa deles após ter sido expulsa por um cliente no mesmo prédio e não ter tido tempo para vestir algo adequado ao frio das ruas – lhe sugere que lute boxe, pois ele é forte e o esporte pode lhe dar fortuna rápida. Simone começa a lutar profissionalmente, enquanto Vincenzo trabalha em uma construção, Rocco é entregador de uma lavanderia, Ciro estuda e cola cartazes no porto e o pequeno Luca estuda e auxilia a mãe nas lides domésticas. Rocco começa a também frequentar o clube de boxe, e Cerri, o treinador do irmão, pede que ele ajude a cuidar da disciplina de Simone, que começa a faltar aos treinos, a jogar, a cometer pequenos furtos a ter um caso com Nádia – que termina relacionamento com ele igualmente devido à indisciplina do rapaz.

Rocco é chamado para o serviço militar, que presta em Livorno, onde vem a encontrar, depois de quase dois anos, Nádia, com quem então inicia um namoro. De volta a Milão, Simone descobre o romance entre os dois e, movido pela raiva e pela vaidade, chama um grupo de amigos e flagra o casal; estupra Nádia na frente de Rocco, enquanto este é imobilizado pelos outros, e, em seguida, os dois começam uma briga violenta que se estende pela noite. Após alguns dias, em uma conversa no terraço do domo de Milão, Rocco pede a Nádia que volte para Simone, pois este precisa mais dela do que ele; a moça retorna para o irmão mais velho, mas, depois de uma briga com a mãe dos rapazes, resolve deixá-lo definitivamente.

Ao passo que Simone entra em decadência nos ringues, Rocco começa a lutar e a obter sucesso; no dia da luta final de um campeonato importante para Rocco, Simone vai ao porto, onde Nádia voltou a se prostituir, e a apunhala no mesmo instante em que Rocco, no ginásio, vence a luta. No meio da comemoração pela vitória de Rocco, Simone chega e conta para os irmãos o que fez: enquanto Rocco quer mais uma vez acobertá-lo, Ciro corre e chama a polícia. Simone é preso; Rocco parte rumo ao exterior, para uma série de lutas; Vincenzo se casa; Ciro se torna noivo; e o pequeno Luca, perdido em meio aos empuxos divergentes dos irmãos mais velhos, acalenta o desejo de retornar ao *paese* (lugarejo) natal.

Na saga dos irmãos Parondi estão presentes a ambiência da periferia milanesa; o universo do esporte e da competição; o submundo das apostas, do contrabando e das gangues; a beleza masculina que dobra o orgulho feminino; a disputa entre dois irmãos por uma mulher; a traição entre irmãos; e o trauma familiar – todos temas abordados em *Il ponte della Ghisolfà*, reunidos em torno de um único núcleo consanguíneo, regido por relações de complementação e antítese. Não obstante as permeabilidades entre o livro e o filme, os títulos de ambos explicitam que enquanto o olhar de Testori privilegiou um espaço e, a partir desse recorte histórico-social, decom pôs as relações que tal espaço configura, a atenção de Visconti recaiu sobre uma célula familiar e, tomando-a como um organismo – um todo que depende do funcionamento interligado e balanceado das partes –, analisou a funcionalidade de cada “órgão” e o equilíbrio entre eles.

Visconti utilizou-se da multiplicidade de meios do cinema – que o caracterizam como uma arte “total”, uma nova *gesamtkunstwerk* – para criar, por sobre os panos de fundo sociais e sobre as linhas diegéticas do livro de Testori, ideias, no dizer de Antonin Artaud em “A encenação e a metafísica”, metafísicas, ou seja, relativas a “tudo o que ocupa a cena, (...) tudo aquilo que pode se manifestar e exprimir materialmente numa cena, e que se dirige antes de mais nada aos sentimentos em vez de se dirigir em primeiro lugar ao espírito” (Artaud, 2006:36). As ideias metafísicas em *Rocco e i suoi fratelli* consistem em gestos, imagens, movimentos de câmera, sons; procedimentos próprios da linguagem cinematográfica que escapam à hegemonia da discursividade verbal e que apenas depois de afetar o espectador perceptivamente podem ser elaborados em sentidos racionais.

A partir dessa perspectiva adotada por Visconti – e escutando o apelo do corpo que as imagens do filme, clamorosamente, fazem –, é possível enxergar nas diversas variantes de uma mesma ordem (seja ela a da cidade, a da família, a do sujeito ou a da imagem), espectros, projeções de uma matriz única que se dispersa e se concentra em um movimento espasmódico e trágico. Rocco está em uma sala de espelhos, com seus reflexos lutando entre si; o mesmo se pode dizer da cidade de Milão, da família Parondi e do próprio filme. Cabe observar cada um desses processos de difração.

Rocco e seus irmãos vêm da Lucânia – rincão mais pobre da Itália, essencialmente agrário e situado no extremo sul do país – para Milão, cidade do norte italiano, industrializada e desenvolvida. Com uma clara separação entre as regiões que, na divisão geral do trabalho, atuam nos setores primário, secundário e terciário, a Itália presente no filme aparece como um corpo cindido, desigual, em que os membros inferiores fornecem a matéria bruta, a força física, para um centro nervoso sofisticado e intelectualizado, que processa e comanda suas forças. As carreiras em que se engajam os irmãos Parondi – operários, entregadores, lutadores: todas elas profissões braçais –, portanto, estão em sintonia metonímica com a funcionalidade da região de origem, como se o indivíduo trouxesse inscrita dentro de si uma marca

natal, ou, em outra imagem, como se desempenhasse na escala de seu corpo o que sua província desempenha em escala geopolítica.

Na abertura do filme – como uma clave que dá o tom da partitura que se segue –, Rosário Parondi e os seus quatro filhos mais novos são lançados pelo trem que os trouxe de Bari em meio à esfumaçada estação ferroviária de Milão, sozinhos, desamparados e vulneráveis. Ali, em um espaço de passagem, em que se cruzam inúmeras rotas, eles descem sem saber exatamente o que fazer, deslocados, destacando-se pela imobilidade em meio ao fluxo geral. No ônibus que tomam, logo em seguida, as diretrizes de orientação pertencem ainda a um código imagético e informal, estranho às codificadas sistematizações urbanas: a mãe mostra ao trocador a fotografia do filho que viera encontrar e o endereço onde poderia achá-lo. Se a imagem individual – o retrato de Vincenzo – surge, nesse primeiro momento, como um elemento de identificação, será justamente de uma estratégia de desindividuação: quando vai aconselhar-se com o amigo Armando sobre o que fazer com a família recém-chegada, consola-se com a confiança nos instrumentos de proteção social do Estado, pois “a prefeitura de Milão não deixa ninguém dormir nas ruas”.

Não passam despercebidos os mecanismos de assimilação, controle e aproveitamento operados pela cidade grande: é pela voz de Nádia – uma lombarda – que chega aos irmãos a sugestão do boxe; e é todo um submundo intrincado e pré-existente que os engole nesse ofício, seja através da atenta tutela do treinador Cerri, seja através das negociações do “cartola” Duilio (que avalia Simone por seus dentes, como se este fosse um cavalo). Como Fausto enredado nas artimanhas de Mefistófeles, também Rocco acaba por ter de assinar um contrato diabólico, que o obriga a prosseguir em uma carreira da qual não gosta e a exibí-la em uma turnê internacional para salvar a pele do irmão. Com uma sanha voyeurística, a burguesia milanesa se satisfaz vendo esmurrarem-se no ringue os corpos fortes (o de Simone) e ágeis (o de Rocco) do sul; a esse embate corresponde um confronto paralelo – fora dos ringues, mas igualmente ocasionado pela cidade e observado pela cidade – entre os caracteres fortes (o de Rocco, símbolo da coesão da família) e ágeis (o de Simone, que personifica a dispersão dos valores familiares) desse mesmo sul.

Os trabalhos de Vincenzo como obreiro em uma construção e de Ciro como operário em uma fábrica da Alfa Romeo encarnam, igualmente, modos de incorporação da força do sul na máquina do norte; e, ainda, expressam plasticamente a dissolução do sujeito nas engrenagens impessoais da civilização industrial. No livro de Testori, a imiscuição entre homem e ambiente urbano é indiciada, entre outros expedientes, pela tematização do sexo em espaços públicos, sem nenhuma privacidade, nos matagais próximos ao trilho do trem ou nos desvãos do viaduto da Ghisolfa; no filme de Visconti esse tema é retomado e parece denunciar a mesma relação. Na cena em que Rocco e Nádia passeiam de bonde, logo que começam a namorar, a cidade parece desfilar atrás deles, recortada pelas janelas, acompanhando

os seus movimentos; quando Simone flagra os dois juntos e estupra Nádia, o momento em que ele vence a resistência da moça e consegue penetrá-la coincide com o do apito do trem, como se a cidade fosse sua cúmplice naquele ato de violência; na briga que se segue entre Rocco e Simone, os dois irmãos varam a noite e cruzam a cidade agredindo-se – escoram-se em muros, apóiam-se em monumentos, caem em valas, enfim: fazem do mobiliário urbano alavancas (como as cordas que delimitam o ringue de boxe) que lançam seus corpos um contra o outro.

Em todos os casos, os tentáculos com os quais a metrópole abraça os irmãos Parondi agem como um constante assédio aos seus corpos e induzem sempre a um movimento de dispersão, de fragmentação – assim como, em *Il ponte della Ghisolfà*, as incessantes investidas amorosas e eróticas de mulheres e homens sobre Ivo Ballabio, o barista oriundo de Giussano, parecem “un assalto senza pace alla sua bellezza” (“um assalto sem trégua à sua beleza”), assalto que assume a forma de solicitações diversas e em direções divergentes, “un’orda di occhi, gambe, sguardi, odori che lo inseguivano como se lui avesse in corpo chissà un talismano” (“uma horda de olhos, pernas, olhares, cheiros, que o seguiam como se ele tivesse no corpo uma espécie de talismã”) (Testori, 2003:125). Quer na localização do ponto de partida dessas solicitações em regiões específicas do corpo dos solicitantes (olhos, pernas, olhares, cheiros), quer lendo a frase como uma hipálage – ou seja: no endereçamento dessas solicitações a regiões específicas do corpo solicitado –, o corpo do Ballabio toma a forma de um cabo de guerra – e seu drama, a de um esquarteramento.

Esquarterado, também, é o corpo familiar dos Parondi – que chega a Milão já sem a presença paterna e em busca de um membro apartado, Vincenzo. De toda forma, o filme descreve a transformação de um quadro inicial, marcado pela complementaridade, rumo a um quadro final oposto, em que a rivalidade é patente. No início do filme, a família parece funcionar como uma máquina, como uma engrenagem bem azeitada: o carregamento das malas na estação; a arrumação das camas, no apartamento; a realização das funções domésticas; o encaminhamento para o trabalho – tudo entre os cinco irmãos parece estar coreografado. Tome-se como exemplo a cena em que neva pela primeira vez, quando um acorda os demais e, enquanto outro corta o pão, um terceiro serve o café, um quarto pega os casacos e um quinto vai ao banheiro. Ou tome-se ainda como exemplo as viagens do pequeno Luca, que entrega almoços e recados para cada irmão em seu respectivo trabalho. Vincenzo leva os irmãos ao ginásio em que luta boxe e os apresenta ao treinador; Rocco recebe Simone na lavanderia onde trabalha e lhe empresta dinheiro; Ciro sustenta a casa, no período em que Rocco está no serviço militar e em que Simone não consegue fazer dinheiro nos ringues – enfim, para os irmãos Parondi a fraternidade surge como um modo de organização da vida que perpassa todas as suas esferas.

A força do vínculo fraternal se revela na corporeidade das relações entre Vincenzo, Simone, Rocco, Ciro e Luca, que têm uma enorme intimidade física, a qual

se aproxima da promiscuidade e do homoerotismo. Devido à exiguidade de espaço, os irmãos dormem juntos, dividindo camas, no primeiro apartamento onde vivem. Visconti flagra “brincadeiras de brigar” de Rocco com Luca e conversas de uma cama para outra, já em roupas de dormir, entre Rocco e Simone; mostra-os tomando banho juntos no ginásio, em uma cena comovente de companheirismo tipicamente masculino, faz com que Rocco e Simone compartilhem a mesma mulher; e quando Simone quer castigar Nádia, a violenta em frente a Rocco, sem nenhum pudor; por fim, quando volta à casa materna após cometer assassinato, Simone abraça Rocco e os dois rolam na cama materna entre lágrimas e afagos.

Contudo, a intimidade física entre os irmãos desdobra-se em uma contraface soturna, a violência igualmente física entre eles. Freud, em “O estranho” (Das Unheimlich), observa as nuances da palavra *heimlich*, que protagonizou um deslizamento semântico tão radical a ponto de carregar em si um sentido primeiro (“familiar”) e um sentido derivado oposto ao primeiro (“estranho”). O pai da psicanálise explica a evolução da palavra através da seguinte linha de concatenações: o que é “familiar” é do âmbito da casa, “doméstico”; o que é “doméstico” é para ser guardado dos olhares da rua, “escondido”; o que é “escondido” é algo a que não se tem acesso transparente, algo “estranho”. A explicação filológica lança luzes sobre o processo psicanalítico e leva Freud a formular (com uma profundidade da qual este resumo grosseiro não pretende dar conta) que aquilo que parece estranho, inquietante ao consciente é um índice de algo profundamente internalizado, mas recalçado, no inconsciente. A lição do mestre vienense ajuda a compreender não apenas como a mesma palavra “irmão”, na família Parondi, encerra relações opostas – de afeto e de violência –, mas também como para esses irmãos o que há de mais inquietante é justamente aquilo que há de mais próximo.

Em seu desregramento e em sua violência, Simone encarna a pulsão destrutiva que agita o corpo composto pelos cinco irmãos; os demais canalizam forças de proteção, sejam elas as tentativas, por parte de Rocco (e compartilhadas por Luca), de acobertar as falhas de Simone e trazê-lo novamente para a ordem familiar, seja a decisão de Ciro (com o aval de Vincenzo) de denunciá-lo à polícia e, assim, amputar o membro doente antes que ele gangrenasse o restante do corpo. Rocco, por sua vez, representa a somatização do trauma familiar: seus constantes sacrifícios – como o final, de aceitar partir em uma turnê de boxe para saldar a dívida de Simone – inscrevem em seu corpo a história de dissensões e lutas da família.

Como braços saídos de um mesmo tronco, Rocco e Simone fazem o balanço e o contrabalanço de um mesmo movimento. Visconti enfatiza essa ação coordenada ao filmar em seqüências paralelas as cenas em que Simone mata Nádia e em que Rocco vence o campeonato: Simone se aproxima do porto ao mesmo tempo em que Rocco chega ao ginásio; um irmão dialoga com a prostituta, enquanto o outro luta com o adversário; por fim, o primeiro dá o golpe fatal na ex-namorada no mesmo

instante em que o segundo nocauteia seu oponente. Nádia recebe a facada com os braços abertos, em cruz, como uma mártir oferecendo seu corpo em sacrifício a Simone – assim como Rocco oferece seu corpo aos ringues como um sacrifício ao irmão, ao assumir o compromisso de lutar no exterior.

Os paralelismos criados pelo cineasta, mais do que acentuarem a oposição entre um Simone dionísíaco e um Rocco apolíneo, demonstram a equivalência entre esses dois aspectos e a complementaridade entre eles, na medida em que Nádia parece ocupar um lugar substitutivo, como uma prótese, na relação fraternal – e, como tal, termina por ser eliminada do organismo, na condição de corpo estranho. Como uma última imagem do corpo familiar dos Parondi, vale lembrar a comparação, feita pela matriarca durante a comemoração da vitória de Rocco, entre seus cinco filhos e os dedos de uma mão – imagem que Visconti recuperou do romance *I Malavoglia*, de Giovanni Verga, que inspirou seu segundo filme, *La terra trema* (1948).

Em *Rocco e i suoi fratelli*, o corpo de cada uma das personagens também desenvolve um percurso de transformação e de problematização. Talvez o mais marcante seja o de Simone, que de “*un vero Apollo*” torna-se bestial. Quando chegam do sul, sua face é doce e deslumbrada, seus gestos são leves e ingênuos, como mostra a cena em que os irmãos vão pela primeira vez ao ginásio e saem do vestiário em roupas de baixo logo ridicularizadas pelos mais experientes. A prática do boxe deixa seu corpo não apenas mais forte e troncado, mas deformado, com hematomas e escoriações; e a frequentação de um submundo grosseiro o brutaliza, deixando seu rosto animalizado, sua postura corcunda, suas roupas pesadas, conforme transparece na magistral interpretação de Renato Salvatore. O corpo de Simone – conjugação de força e beleza – é autoritário, ele doma as mulheres – tal como se vê no caso da viúva Donini, que o rapaz beija enquanto ela lhe repreendia por ter roubado uma camisa, e de Nádia, que ele violenta como uma forma de punição, instituindo o próprio corpo como instrumento de poder, ferramenta correcional.

Rocco corporifica a pureza, sua beleza angelical não denota nenhum tipo de vício; e é através do corpo – pois é um lutador de boxe – que ele realiza os sacrifícios em nome da família. Ele jamais procura o boxe, é o boxe que o procura, a partir do momento em que o treinador do irmão o vê e pede que ele também treine. O corpo atlético de Rocco, assim, não é o fruto de um desejo e de uma ambição, sequer de um prazer, mas de uma descoberta involuntária que lhe é impingida. E o amor e o erotismo, quando surgem em sua vida (com Nádia), é de maneira também purificadora – ele faz com que a prostituta abandone o seu ofício e aprenda estenografia –; não à toa é o único dos irmãos cujo santo onomástico é evocado pela mãe e cultuado no lar, com direito a imagem e a um pequeno altar.

A funcionalidade dos corpos de Vincenzo e Ciro não é expressa diretamente, mas através de suas profissões: operários de construção e de fábrica, seus corpos tornam-se eles também mecanizados, engolidos por uma máquina maior, de modo semelhante ao exibido por Chaplin na célebre cena de *Tempos modernos* em que Carlitos é puxado

para dentro das engrenagens de uma máquina industrial. O prédio em construção e a fábrica da Alfa Romeo condicionam a percepção dos irmãos, que se aburguesam – são os únicos que casam e têm filhos – e substituem os antigos valores familiares de união e solidariedade pelo de produtividade; daí a facilidade em optar pela delação de Simone, que se torna um membro improdutivo e um estorvo para a família. Luca, ainda criança, não compreende o dismantelamento da família à sua volta e a transformação dos códigos de conduta dos irmãos, e sua perene transitoriedade pelos espaços da cidade sinaliza essa ausência de um lugar de referência. De fato, Luca está sempre a caminho, sempre indo levar um recado ou uma merenda, sempre de passagem.

Os corpos de Rocco e de seus irmãos projetam-se, ainda e em uma última instância, em imagens. Quando Nádia encontra refúgio no apartamento dos Parondi, repara logo no retrato de família pendurado na parede; identifica cada figura da fotografia com um dos irmãos que vê ao vivo e os observa como um conjunto, espantada com aquele corpo imagético compacto composto por cinco homens: “– Tutti fratelli?” (“–Todos irmãos?”), pergunta. E Vincenzo responde: “– Si, tutti fratelli” (“–Sim, todos irmãos”). Chama sua atenção especialmente uma fotografia de Vincenzo em uma partida de boxe, a partir da qual sugere que Simone, que é mais forte, lute também. Deste modo, percebe-se que é *em imagem* que a família surge inicialmente como um corpo, do mesmo modo que *em imagem* é indiciada a atividade (o boxe) que encaminhará a trajetória dos irmãos na cidade grande. No extremo oposto da história, já próximo ao fim do filme, durante a comemoração pela vitória de Rocco, o retrato de família volta à cena, na parede do novo apartamento, ao lado de recortes de vitórias de Simone; a imagem deste reproduzida (uma fotografia em que aparece ensanguentado e furioso) e seu suposto som (a mãe pensa ter ouvido um toque de campainha) antecipam sua chegada poucos instantes depois – em nova funcionalização indicial da imagem fotográfica.

São igualmente imagens – fotográficas – que respaldam as palavras de Cerri a Rocco, quando o treinador chama o jovem em seu escritório no ginásio para lhe pedir que ajude a zelar pela disciplina de Simone. As paredes da saleta são cobertas por fotos de boxeadores treinados por Cerri, os rapazes que ele “fez”; e é a presença em imagem desses atletas, ameaçando-o e oferecendo-lhe uma espécie de imagem exemplar, uma amostra de seu futuro, que pressiona Rocco a aceitar o pedido. Quando Simone escapa a toda disciplina, começa a fazer dívidas e procura Duílio para saldá-las, o presidente do clube, interessado no belo corpo de Simone, se aproveita dessa situação para obter seus favores sexuais; leva-o para casa, serve uma bebida e liga a televisão; e é a interrupção do fluxo de imagens da televisão pela mão lasciva de Duílio – a saída do plano luminoso das imagens para o escuro da realidade – que sinaliza a entrega de Simone.

Ao fechar com Cerri o contrato da turnê de lutas que faria para saldar a dívida de Simone, Rocco compromete sua autonomia, passa a não ser mais o dono de sua carreira e de seu destino imediato; com sua liberdade, perde também a posse de sua imagem, que é estampada em jornais à sua revelia. Para além da esfera narrativa, Rocco

também é despossuído de sua imagem na medida em que é observado, escrutinado, acariciado pelo olho-câmera do filme. Não apenas a burguesia milanesa satisfaz o seu voyeurismo assistindo as lutas entre os irmãos Parondi, mas também o espectador de *Rocco e i suoi fratelli*, cujo olhar é conduzido pela câmera de Visconti a passear pelo corpo de Rocco/Alain Delon, enquadrado em seus ângulos mais privilegiados.

De fato, o cineasta filma Delon como se fizesse uma declaração, como se pudesse se aproximar mais dele, roubar para si sua imagem – tal como certas tribos indígenas acreditavam que acontecia quando alguém as fotografava –: na cena, por exemplo, em que Rocco conta para Simone que Nádia o abandonou, o diretor faz um *close-up* que capta todas as texturas da pele de Delon; a câmera passeia pelo ombro bem torneado do ator, enquanto ele se movimenta, para, em seguida, fazer um plano fechado sobre ele deitado, longitudinalmente, recriando o ângulo de visão de alguém que estivesse por sobre ele. Se Simone pode ser considerado – como diz o ditado – “belo como um diabo”, Rocco é de uma beleza angelical, sublime – a levar em conta tanto certa delicadeza andrógina quanto o fato das escoriações do boxe, ao contrário do que acontece com o irmão, jamais deixarem-no embrutecido, mas ainda mais sedutor em sua fragilidade.

Em busca de um cinema que não reproduzisse presenças, mas que criasse presenças, Visconti aposta suas fichas em um processo de corporificação das instituições e das instâncias representadas, que possuem todas uma materialidade física e se comportam de acordo com uma dinâmica orgânica. *Rocco e i suoi fratelli* é feito de corpos e dirige-se aos corpos dos espectadores, aos quais apela perceptivamente; em seu apelo atávico aos “nervos e coração”, em sua criação de sentido através da materialidade significativa e em sua recusa a qualquer psicologismo, abre espaço para um “cinema da crueldade”, entendida esta no sentido artaudiano, ou seja, de que “é com crueldade que se coagulam as coisas, que se formam os planos do criado” (Artaud, 2006:121).

No filme de Visconti, as imagens dos corpos são submetidas ao mesmo processo de dispersão, multiplicação, difração e apropriação que os corpos das personagens, que o corpo familiar dos Parondi e que o corpo social da cidade e do país. Visconti consegue, fazendo uso máximo quer dos elementos narrativos que a fonte literária lhe propiciou, quer dos recursos visuais e sonoros próprios da linguagem cinematográfica, retratar o país, a cidade, a família, o sujeito e a imagem em suas constituições orgânicas, em suas materialidades físicas; e, conseqüentemente, observar como esses corpos se relacionam em processos de união e de dispersão, de complementaridade e de disputa, de potência e de vulnerabilidade, de sedução e de destruição. Ao transformar, em um último desdobramento, a imagem do corpo em um corpo de imagem – o filme –, Visconti inscreve todas as outras instâncias dentro de sua obra e reafirma a arte como meio privilegiado de contato com o corpo do mundo.

Marcelo da Rocha Lima Diego

Ex-professor da UFRJ e da UERJ, doutorando da Princeton University

Referências bibliográficas

- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. *Linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BACON, Henry. *Visconti, explorations of beauty and decay*. Cambridge (UK); New York: Cambridge University Press, 1998.
- BONDANELLA, Peter. *Italian cinema: from neorealism to the present*. New York: Continuum, 2008.
- FREUD, Sigmund. O estranho. In: _____. *Vólume XXVII*. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969.
- MICCICHÉ, Lino. *Luchino Visconti: un profilo critico*. Venezia: Marsilio, 2002.
- NOWEL-SMITH, Geoffrey. *Luchino Visconti*. London: British Film Institute, 2003.
- TESTORI, Giovanni. *Il ponte della Ghisolfa*. Milano: Mondadori, 2003.
- VISCONTI, Luchino. *Rocco e i suoi fratelli*. Roma: Titanus; Paris: Les Films Marceau, 1960.

Recebido em novembro de 2012

Aceito em fevereiro de 2013

Resumo

Em 1960 o cineasta Luchino Visconti lançou *Rocco e i suoi fratelli*, adaptação do livro *Il ponte della Ghisolfa* de Giovanni Testori. Publicada dois anos antes, a obra de Testori consiste em uma coleção de vinte textos curtos, que retratam os subúrbios de Milão e o protagonismo que o corpo assume nas relações que ali se estabelecem. A partir disso, o presente estudo busca compreender a tematização e a constituição do corpo levadas a cabo por Visconti nas diferentes instâncias de *Rocco e i suoi fratelli*.

Palavras-chave

Luchino Visconti; Giovanni Testori; Adaptação; Cinema italiano; Corpo.

Abstract

Rocco and his bodies

In 1960, filmmaker Luchino Visconti released *Rocco e i suoi fratelli*, an adaptation of Giovanni Testori's book *Il ponte della Ghisolfa*. Published two years earlier, Testori's book consists in a collection of twenty short stories, which portrait the ambiance and the leading role of the body in the relationships established in the suburbs of Milan. This essay aims to understand how the body is constituted and becomes a theme in the different levels of Visconti's *Rocco e i suoi fratelli*.

Keywords

Luchino Visconti; Giovanni Testori; Adaptation; Italian cinema; Body..