

VISCONTI OU COMO INVENTAR UMA CRÍTICA DA HISTÓRIA GRAÇAS AO CINEMA¹

VISCONTI OR HOW TO INVENT A CRITIC OF HISTORY THANKS TO THE CINEMA

Michèle Lagny*

Resumo: A obra cinematográfica de Lucchino Visconti em sua fase pós-neorrealista foi marcada por grandes filmes de reconstituições de época. Ao levar cenas de diversos períodos históricos para o cinema, Visconti aproveitava sua experiência como encenador de ópera, empregando a música em seus filmes de forma metafórica. Sua narrativa fílmica ganhou, dessa forma, um especial valor interpretativo da História, na medida em que contesta uma versão oficial, feita pelas classes dominantes, que suprime os conflitos sociais e esconde as contradições da época. O presente artigo analisa as relações entre a música e a narrativa fílmica, observando a partir de três filmes, *Senso* (1954), *Morte em Veneza* (1971) e *Ludwig* (1973), o papel da música desempenha no enredo do filme e as variações que em que os temas vão se apresentando de acordo com as ações dramáticas e o estado emocional dos personagens.

Palavras-chave: Lucchino Visconti. Cinema. Música. Literatura. História.

Abstract: The works of Lucchino Visconti in the cinema, after his participation in the neorealist movement, were characterized by great productions of historic reconstitutions. By taking scenes of different periods of History to the cinema, Visconti took advantage from his previous experience as an opera director, making use of the music in his films in a metaphorical way. His filmic narrative takes, by this way, a special historical interpretive value, as long as it contests an official version, made by the dominant classes, which suppress social conflicts and hides the contradictions of that period. This article analyses the relationship between music and filmic narrative, observing, by the three films chosen, *Senso* (1954), *Death in Venice* (1971) and *Ludwig* (1973), the role that the music plays in the plot of the movie and the variations with which the themes are been shown, according to the dramatic actions and emotional state of the characters.

Keywords: Lucchino Visconti. Cinema. Literature. Music. History.

* Professora de História da Cultura no Departamento de Mediação Cultural da *Université de Sorbonne Nouvelle Paris III*. E-mail: michelelagny@sfr.fr

Depois de um período neorrealista, saída da reflexão sobre o papel sociopolítico do cinema nos anos 1940, na qual ele participa brilhantemente, Visconti seduz os historiadores por sua capacidade de articular a história política e a cultura, o que constitui a originalidade da ficção histórica tanto no cinema quanto na literatura. Também este cineasta, às vezes por causa de suas próprias qualidades de músico e encenador e que montou três vezes mais óperas do que filmes, se utiliza das possibilidades cinematográficas para destacar o papel das artes na representação historiográfica. Para ele se trata de exprimir um julgamento sobre os acontecimentos passados e de fazer deles um brilhante espetáculo, para denunciar, como fazia Gramsci, uma História oficial, concebida como encenação trapaceira que esconde os verdadeiros problemas. Veremos disso três exemplos, onde a música, principalmente a ópera, desempenha um papel metafórico (fichas técnicas ao fim do texto).

SEDUÇÃO DA CARNE (*SENSO*, 1954): A HISTÓRIA NÃO PASSA DE UMA ÓPERA (*MELODRAMA EM ITALIANO*)?

Para Visconti, o filme tem as mesmas possibilidades que a ópera, considerada como a mais completa das artes. Claro que esta tem um papel simbólico mais importante na construção da unidade italiana no século XIX. Esta é a marca de *Senso*, cujo início é filmado em *La Fenice*, em Veneza.² Na primavera de 1866, na cidade ainda ocupada pelos austríacos, mas sacudida pelo movimento de libertação italiana, uma multidão numerosa, composta de austríacos e italianos, assiste à representação de uma ópera de Verdi, *Il Trovatore*. Este será o lugar de um duplo encontro: o dos espectadores com o movimento do *Risorgimento*, marcado por uma manifestação nacionalista; e o de uma jovem condessa com um sedutor tenente austríaco, Franz Malher, sem nenhum escrúpulo. Na sequência dessa cena, logo que a repressão atinge seu primo revolucionário, a condessa se apaixona pelo tenente que lhe revela os prazeres da carne.

O desencadeamento da guerra traz a separação, Livia parte para o campo, e Franz para o exército; mas, voltando à carga, o belo oficial consegue surrupiar o dinheiro que os revolucionários lhe confiaram, e pode assim comprar sua 'reforma'. Depois da batalha de Custoza que viu a derrota italiana, Livia decide partir ao reencontro de Vérone, onde ela o reencontra ao lado de uma prostituta; sujo, bêbado, ele a insulta, lhe mostrando quanto ela se enganou em seu 'romântico amor'; o quanto também eles vivem 'o fim de um mundo' que era o seu, o da aristocracia. Desesperada, perseguida pelos insultos e o riso histérico de Franz, Livia foge, e se rende ao quartel-general austríaco onde ela

o denuncia como desertor. O filme acaba com ela errando pelas ruas negras e desertas, e com a rápida execução de Malher.

Como muitos filmes de Visconti, para falar da história, *Senso* se apoia na relação entre relato de origem literária/problema político/música. O roteiro (adaptação de Boito, *Os cadernos secretos da condessa Livia*) articula a relação tempestuosa da sensual condessa italiana com o belo, porém covarde, tenente austríaco e um contexto histórico preciso: o do *Risorgimento*, a luta nacional da Itália contra a Áustria, com a batalha de Custoza em 1866 perdida pelos italianos, mas após a qual, paradoxalmente, os austríacos se retirarão do Vêneto por razões diplomáticas. Tudo é metaforizado em relação à ópera, com o fim do segundo ato de *Il Trovatore*, de Verdi, pelo qual começa o filme e onde se exprime o nacionalismo italiano. Um pouco mais tarde, o filme opõe esta forma de romantismo musical a outro, vindo do gênio austríaco, acompanhando um passeio noturno da condessa e do tenente na Veneza com trechos da *Sétima Sinfonia* de Bruckner, que evoca um verdadeiro réquiem.

Trata-se de um momento histórico particular, absolutamente fundamental para a Itália, movimento revolucionário que prenuncia a proclamação da Unidade Italiana, em 1870, quando o papa aceita que Roma se torne a capital da nova nação. Como todo evento importante ele é interpretado de forma diversa: duas teses historiográficas se opõem nos anos 1950. Uma, que prevalece na Itália oficial da Democracia Cristã, privilegia seu aspecto nacionalista, romântico e popular: ela toma o povo como suporte fervoroso da revolução, que se atribui, sobretudo, à ação de grandes homens, como Garibaldi. A esta versão 'italiana' se opõe a de Gramsci, teórico do Partido Comunista, cuja tese publicada em 1952 refuta a ideia de que o *Risorgimento* tivesse realmente sido realizado por uma minoria heroica, ideologicamente interessada, e muito menos pelo povo. Sua tese central faz dele uma conquista da monarquia de Savóia, apoiada pela burguesia industrial do Norte, o povo, sobretudo os camponeses permanecendo passivos e de qualquer forma mantidos à distância. Visconti tomou o partido de Gramsci, o que é sublinhado por todos os críticos e historiadores, é frequentemente afirmado em suas entrevistas sobre *Senso* (o que interessava Visconti era contar a história de uma guerra mal feita, feita por uma classe só, e que segundo ele foi um desastre). Ele deixou essa marca em seus próprios filmes, onde se vê apenas um povo indiferente, e alguns ativistas pró-revolucionários, sinceros, porém vencidos, como o marquês Ussoni, primo da condessa, enquanto que a classe dirigente em seu conjunto trai. Mas é menos como 'relato da história' que como arma política que Visconti apresenta seu filme, em 1953. Em *Senso*, há motivo para fazer um discurso aos outros; um discurso para aqueles que querem compreender, e também para aqueles que fingem não compreender. Mesmo se em 1866 as pessoas se vestiam de forma diferente, os problemas, as situações não mudaram. Para Visconti *Senso*

poderia ser a própria história de seu tempo. É por isso que ele a escolheu. Seu filme, como a ópera de Verdi em 1866, tem, portanto uma ambição bem clara: denunciar a hipocrisia das classes dirigentes, e de uma visão de história que ela controla.

Este ensaio, violentamente criticado por razões políticas ou morais, por ter abandonado a tradição ao lucro do grande espetáculo (do ponto de vista da esquerda), e por ter ficado preso a um casal desavergonhado e covarde (do ponto de vista católico), é ao mesmo tempo admirado de forma unânime no plano estético. Na verdade, ele introduz uma forma de reflexão que associa a história à arte, amplamente explorada em dois filmes mais tardios, que associarão a história e a música para analisar a decadência brilhante que preconiza o desaparecimento da civilização do século XIX.

LUDWIG, 1973: A MÚSICA FOGE PARA FORA DA HISTÓRIA?

Entre 1864 (seu coroamento) e 1886 (sua deposição e sua morte) o filme conta a vida, ou melhor, os sonhos, do último rei da Baviera, Ludwig II, fascinado pela arte de Wagner. Acompanha através de sua história pessoal sua incapacidade de governar, de amar, sua fuga no financiamento de óperas grandiosas do músico, na construção de Bayreuth e de seus castelos que evocam o passado, nas declamações do ator, nas orgias homossexuais, sob o olhar triste e irônico de sua prima Elizabeth, a imperatriz da Austro-Hungria. Paralelamente, enquanto se organiza a unidade de uma Alemanha controlada pela Prússia e a burguesia, em detrimento da Baviera aliada à Áustria vencida na batalha de Sadowa em 1866, se desenvolvem as manipulações dos seus ministros que preparem sua queda e seu internamento, e que terminam por encontrar seu corpo depois de um hipotético suicídio no lago de Berg.

Ludwig (ou *O crepúsculo dos deuses*) descreve, portanto, a decomposição de um homem de poder descompassado de seu tempo, símbolo de um mundo condenado. O relato se funda na oposição de duas temporalidades (tempo histórico vs tempo mítico). Há assim uma dupla dimensão histórica e metafórica ou alegórica.

A história é ao mesmo tempo coletiva (o fim do reino da Baviera em proveito da unidade alemã controlada pela Prússia) e biográfica (a derrocada de um homem jovem e bonito que se tornou um rei desdentado que se afoga depois de ter sido renegado por todos!). Ela é contada através de uma estrutura narrativa deslocada que evita toda linearidade do tempo histórico. De fato, o desenvolvimento do relato é constantemente interrompido por uma quinzena de planos que apresentam o rosto meio-iluminado dos ministros, servidores ou médicos, testemunhando para uma futura comissão que prepara a destituição do

rei; eles são intercalados entre duas sequências frequentemente heterogêneas uma à outra, se bem que passado, presente e futuro se interpenetram, provocando um efeito de cristalização do tempo.

Essas inserções produzem um duplo efeito de confusão porque, além da indecisão temporal que elas suscitam, dois relatos contraditórios se entrecruzam, um dando uma leitura da história que se deve aos ministros burgueses que se desembaraçavam de uma velha monarquia, a outra que se pode reconstituir como uma história de um rei desconectado de seu tempo e vivendo no imaginário.

O tempo do mito é construído ao mesmo tempo por referências culturais e pela música que constituem uma temporalidade circular e envolvente, um tempo quimérico devido uma vez mais ao uso descontínuo e reiterado de fragmentos musicais, uns sugerindo o momento passado da infância (*Cenas da infância*, de Schumann), outros provenientes da obra de Wagner que faz ressurgir mitos antigos, como o de *Tristão* (*leitmotif* que acompanha Ludwig), o de *Lohengrin* (primeiros compassos da abertura) ou de *Tannhäuser* (*Romance para a estrela*).

Sua fonte literária é mais complexa do que a de *Senso*: apesar da influência de *O quarto com grades*, de Klaus Mann, o filho de Thomas, a inspiração é, sobretudo, wagneriana. O personagem do compositor relembra o retrato que Thomas Mann dele realiza em *Grandeza e sofrimento de Richard Wagner* (1933). É necessário acrescentar o trabalho de documentação, sobre a constituição da unificação alemã sob a férula bismarckiana. Trata-se apenas, é claro, de referências dominantes porque, como de costume em Visconti, o próprio tecido do texto fílmico é constituído de evocações múltiplas e entrecruzadas. A integração da música como dado temático e estético é essencial: a presença de Wagner em *Ludwig* se associa ao uso dos *leitmotives* wagnerianos que marcam a identificação do rei aos ‘heróis imaginários’. Assim, o relato (deslocado) de uma história coletiva e pessoal (caóticas) dão à música várias funções, principalmente a de caracterizar os personagens e a construção do tempo do mito.

No que se refere aos personagens, a cada um sua afinidade, como comenta Wagner – “Eis a música que o povo alemão ama” – tocando alguns compassos particularmente irônicos de *La Périchole* (a carta a seu amante, que ela abandona pelo vice-rei (“*Oh, meu querido amor, eu te juro...*”). Elizabeth sua prima, imperatriz da Áustria é ‘schumanniana’ (quando o encontro deles na corrida de cavalos, acompanhados de *Cenas da infância*) e assim inscrita em um ‘tempo musical’ muito diferente do de Ludwig, cuja figura é construída pelo jogo de referências cruzadas sobre obras de Wagner. O retorno ao mito se faz por intermédio do ‘Graal’, com os primeiros compassos do Prelúdio I de *Lohengrin*, mas os temas do *leitmotif*, sobretudo o do *Liebestodt* (*Morte*

de Isolda), provêm de *Tristan*, enquanto que o *Romance para a estrela de Tannhauser* é repetido várias vezes. A música manifesta assim as aspirações de Ludwig, comentadas enfaticamente pelos trechos de grandes personagens míticos (*Hamlet, Didier...*). A citação de *Lohengrin* inaugura os empréstimos de Wagner na cena onde o rei exige que se reencontre o músico enquanto o *Romance* várias vezes evocado, sobretudo por uma caixa de música no quarto do rei, reaparece orquestrado, sobre as cenas na gruta do castelo de Linderhof cuja decoração evoca o cavaleiro do cisne, Lohengrin, enquanto que o *Liebestodt* retomado por bêbados durante uma orgia numa hospedaria é arranhado num acordeom.

MORTE EM VENEZA, 1971: UMA FORMA DE “HISTÓRIA” CULTURAL?

Eis outra problemática, menos histórica do que estética. O filme trata do perigo da busca da beleza e da relação entre música e sensualidade recontando, na rica Europa cosmopolita da *Belle Époque*, a decadência de um compositor austríaco, Aschenbach, que, durante uma estada de repouso no bairro do Lido, em Veneza, reencontra, na pessoa do maravilhoso e perverso adolescente Tadzio, “a beleza”, a tentação sensual e a morte. (“Quem viu a beleza, viu a morte”, diz a epígrafe do filme). Em *flashback*, ele se lembra de sua vida de músico, toda consagrada a sua paixão pela música, e de suas discussões passadas sobre a arte e a beleza, em particular com seu amigo Alfred, que o recrimina com frequência pela dimensão sensual ter lhe faltado.

Entretanto, a vida privilegiada e fácil de um hotel reservado a uma aristocracia internacional é perturbada ao mesmo tempo por sentimentos ambíguos do professor em relação ao adolescente e pelo vento que provoca uma epidemia de tifo. Aschenbach decide fugir da tentação e da doença, mas não consegue se resolver e retorna ao hotel. Doente, envelhecido e exageradamente maquiado, ele morre na praia, onde uma família russa canta uma lancinante *berceuse*, que evoca o fim de um mundo, e até mesmo o fim da possibilidade de contar a História.

Imediatamente percebido como um ‘clássico da homossexualidade europeia’, *Morte em Veneza* se inspira em um romance de Thomas Mann de 1913 e em outro complexo romance de 1947, *Dr. Faustus*, que trata particularmente da composição musical e da arte como tentação diabólica, bem como da biografia do compositor austríaco Mahler cuja música faz parte integrante da escrita do filme. A transformação do escritor von Aschenbach (no caso de Mann) em músico (no caso de Visconti) não tem provavelmente como única razão o fato de que “no cinema um músico é mais ‘representável’

do que um homem de letras, já que é sempre possível fazer-se escutar a música de um compositor”, como declarava o cineasta, mas também o fato de que o próprio Mann havia sem dúvida pensado em Mahler, do qual Visconti havia utilizado a obra.

De fato, o filme conduz a um verdadeiro turbilhão cultural. Há certa fidelidade ao romance de Mann, mas como em *Ludwig* (posterior), a linearidade do relato é substituída por um sistema de *flashbacks*, (sete ao total), que ao mesmo tempo recordam acontecimentos passados (uma crise cardíaca, a perda de uma criança, as discussões com o amigo músico) e colocam o problema mais geral da temporalidade da arte (ou de sua intemporalidade). A sutileza da montagem propriamente musical do filme tornam manifesto o ‘eterno retorno’ nietzschiano, aqui diretamente evocado pelo poema *O Mensch* de *Assim falava Zarathustra*, retomado no quarto movimento da 3ª Sinfonia de Mahler, seguido de um plano em que o corpo de Tadzio, girando em torno de um palanque de barraca, desenha a espiral da sedução aos olhos de Aschenbach. É, com efeito, um tempo espiral que constrói a montagem quando essa sequência se liga aos fragmentos seguintes, apesar dos saltos no tempo, graças às primeiras notas de *Pour Elise*, tocada mais tarde por um rapaz no salão do hotel, depois reenviada ao passado com uma cena no bordel onde uma jovem prostituta retoma o mesmo tema no piano, antes que seu reflexo no espelho a coloque em relação com seu futuro – sob a forma de uma velha prostituta. A moça jovem, que se parece extremamente com Tadzio, mas também com a foto da mulher de Mahler, se chama *Esmeralda*, como o barco no qual chega Aschenbach, e como a prostituta que havia contagiado Nietzsche com sífilis! Por outro lado, as discussões sobre a música do compositor com seu amigo Alfried, que reprova seu excesso de classicismo e melodismo, fazem referência a outro romance de Mann, muito mais tardio (*Dr. Faustus*) cujos heróis procuram escrever a música de amanhã com os elementos musicais de ontem, problemática que não é estranha a Mahler, diretamente citado no filme pelo *adagietto* da 5ª sinfonia (começo do filme) e o 4º movimento da 3ª. Lembramos que Visconti era músico de formação (violoncelista) entre outros, e cenógrafo de óperas.

Há, portanto, aqui toda uma estratificação da cultura germânica, que se refere ela própria à cultura antiga pela dimensão ao mesmo tempo apolínea a dionisíaca de Tadzio, pelo gondoleiro que o conduz murmurando o compositor sobre a laguna, em direção à Piazza San Marco primeiro, depois em direção ao hotel do Lido, como Caronte atravessando o rio Estige. Cultura clássica da qual se encontram outros traços, sobretudo por meio do pictórico: a Veneza aplainada de Aschenbach não se parece nem um pouco com os tradicionais Canaletto e outros pintores venezianos, evocam ao contrário muito mais a pintura impressionista; assim essas jovens mulheres no momento de chegada ao Lido, que evocam fortemente as telas de Boudin, esses enquadramentos,

“chapéus, ou vasos de hortênsias cortadas” que evocam Degas no salão de hotel. Não esqueçamos tampouco as referências à cultura popular (um grupo de cantores humorísticos no café), ou burguesa (*L'heure exquise* do hotel ou a melancolia da balada de Moussorgski no final). Tudo evoca delicadamente o fim de um mundo que só pode reinventar a câmera, figurada no último plano por uma máquina fotográfica na praia onde o músico acaba de morrer, ao mesmo tempo em que esse mundo desaparece durante a guerra de 1914 a 1918.

É como se apenas o cinema, nos anos 1950-1970, pudesse graças à sua capacidade de sugerir diferentes formas de tempo e a seu poder estético, restaurar, retomando diferentes características da cultura, uma história desordenada e decadente que não poderia ser escrita através de uma forma explicativa nem organizada cronologicamente, mas somente evocar na permanência da arte. Sentimos quanto das diversas possibilidades de organização narrativa associadas à combinação da imagem e da música permitem revelar uma história multitemporal tal qual descrevia então na França o historiador Fernand Braudel (entre a sua tese sobre o *Mediterrâneo na época de Philippe II*, publicada em 1949, e seus *Ecrits sobre a história*, de 1969).

FILMOGRAFIA

1954 *Senso*

Realização: Luchino Visconti, a partir do romance de Camillo Boïto, *les Secrets de la Comtesse Livia* ; *Roteiro e diálogos*: Suso Cecchi d'Amico, Luchino Visconti (com a colaboração de Carlo Alienello, Giorgio Bassani, Giorgio Prosperi, Tennessee Williams, Paul Bowles); *Assistente de Realização*: Francesco Rosi, Franco Zeffirelli; *Direção de Produção*: Caludio Forges Davanzati; *Fotografia*: G.R. Aldo, Robert Krasker; *Montagem*.: Mario Serandrei; *Música*: *Le Trouvère* de Verdi, 7ª Sinfonia de Anton Brückner, *dirigido por* Franco Ferrara; *Som*: Vittorio Trentino, Aldo Calpini; *Direção de arte*: Ottavio Scotti, Gino Brosio; *Figurino*: Marcel Escoffier, Piero Tosi; *Script*: Mary Alcaide. *Duração*: 115 minutes, technicolor; *Produção e distribuição*: Renato Gualino, pela Lux Film; *Tourn*: outono-inverno de 1953; *Lançamento na Itália*: setembro 1954 em Veneza; *Lançamento na França*: janeiro de 1956. *Prêmio*: Festival de Veneza, Ruban de Prata de 1955 pela melhor fotografia em cores. Com Alida Valli (condessa de Serpieri), Farley Granger (Tenente Franz Mahler), Massimo Girotti (Marquês de Ussoni), Heinz Moog (conde de Serpieri), Rina Morelli (a governanta), Marcelle Mariani (a prostituta), Christian Marquand (um oficial tcheco), Tonio Selwart (o coronel Kleist), Sergio Fantoni (Luca).

1971 *Morte em Veneza*

Realização: Luchino Visconti; *Roteiro e diálogos:* Luchino Visconti, Nicola Badalucco, a partir da obra de Thomas Mann, *A morte em Veneza*; *Assistente de realização:* Albino Cocco, Paolo Pietrangeli; *Diretora de Produção:* Anna Davini; *Fotografia:* Pasquale De Santis; *Montagem:* Ruggiero Mastroianni; *Música:* 3ª e 5ª Sinfonias de Gustav Mahler, *Lettre à Élise*, de Beethoven e berceuse *Ninna Nanna* de Moussorgski, *dirigida por* Franco Mannino; *Som:* Vittorio Trentino; *Direção de arte:* Ferdinando Scarfiotti; *Figurino:* Piero Tosi; *Script:* Rometta Pietro Stefani. *Duração:* 135 minutos, technicolor. *Produção:* Mario Gallo, pela Alfa Cinematografica, Roma, Production Editions Cinématographiques françaises, Paris; *Distribuição:* Dear International; *Filmagem:* abril-agosto 1969; *Lançamento na Itália:* 4 de março de 1971; *Lançamento na França:* 4 de junho de 1971. *Prêmio:* Prêmio do 25º aniversário do Festival de Cannes, 1971. Com Dirk Bogarde (Gustav von Aschenbach), Silvana Mangano (a mãe de Tadzio), Björn Andersen (Tadzio), Romolo Valli (gerente do hotel), Nora Ricci (a governanta), Mark Burns (Alfred), Marisa Berenson (a mulher de Aschenbach), Carole André (Esmeralda), Leslie French (o agente de Cook), Antonio Apicella (o vagabundo), Franco Fabrizi, (o barbeiro), Macha Predit (a turista russa que canta a balada de Moussorgski).

1973 *Ludwig*

Realização: Luchino Visconti; *Roteiro e diálogos:* Luchino Visconti, Enrico Medioli, avec Suso Cecchi d'Amico; *Assistente de realização:* Albino Cocco, Giorgio Ferrara, Fanny Wesling, Luchino Gastel, Louise Vincent; *Direção de Produção:* Lucio Trentini; *Im.:* Armando Nannuzzi; *Montagem :* Ruggiero Mastroianni; *Música:* Schubert (*Scènes d'enfants*), Wagner (*Lohengrin*, *Tristan et Iseult*, *Tannhäuser*), Offenbach (*La Périchole*), *piano solo e direção por* Franco Mannino *Som:* Vittorio Trentino ; *Direção de arte:* Mario Chiari e Mario Scisci; *Figurino:* Piero Tosi; *Script:* Renata Franceschi. *Duração:* 264 minutos (reduzida a 189 minutos, depois remontada com 245 minutos), technicolor, panavision. *Produção:* Ugo Santaluccia, pela Mega Film, Roma, Cinetel, Paris, Dieter Geissler Filmproduction Divina-Film, Munich; *Distribuição:* Panta Cinematografica; *Filmagem:* janeiro-julho de 1972; *Lançamento na Itália:* 7 de março de 1973, Milão; *Lançamento na França:* 15 de março de 1973; *Lançamento da cópia remontada:* 1980 em Veneza, 1983 na França. Com Helmut Berger (Ludwig), Trevor Howard (Wagner), Romy Schneider (a imperatriz Elisabeth), Silvana Mangano (Cosima von Bulow), John Mourder Brown (o príncipe Otto), Isabella Telezynska (a rainha-mãe), Umberto Orsini (o ministro Holnstein), Helmut Griem (o comte de Durckheim), Folker Bohnet (o

ator Kainz), Sonia Petrova (a princesa Sophie), Gert Frobe (o padre Hoffmann), Heinz Moog (o professor Gudden), Mark Porel (Richard Hornig).

NOTAS

¹ Tradução Prof. Dr. Rafael Rosa Hagemeyer (UDESC). Texto elaborado pela Professora Michèle Lagny a partir de sua palestra realizada em Florianópolis, no Centro de Ciências Humanas e da Educação da UDESC, no dia 10 de novembro de 2011, na qual foram exibidos trechos dos filmes neste artigo analisados. A palestra sobre “Cinema e História na obra de Lucchino Visconti” foi parte da Oficina “História e Audiovisual”, atividade de extensão coordenada pelos professores Rafael Rosa Hagemeyer e Márcia Ramos de Oliveira, vinculada ao Laboratório de Imagem e Som (LIS) do Departamento de História da UDESC. O projeto contou também com o apoio do Programa de Pós-Graduação em História (PPGH-UDESC), que possibilitou a vinda da professora Langy para proferir a conferência de encerramento do I Seminário Internacional de História do Tempo Presente, realizado em Florianópolis entre 7 e 9 de novembro de 2011.

² *La Fenice* (A Fênix) é o mais famoso teatro de ópera de Veneza. [Nota do tradutor].

Artigo recebido em junho de 2012. Aceito em agosto de 2012.