



**O fascismo atrás da porta:  
uma leitura de *Violência e Paixão*, de Luchino Visconti**

**El fascismo tras la puerta:  
una lectura de *Confidencias*, de Luchino Visconti**

**Fascism behind the door:  
a reading of *Conversation Piece*, from Luchino Visconti**

Mamede Said Maia Filho<sup>1</sup>

Universidade de Brasília, DF, Brasil  
<https://orcid.org/0000-0002-9191-6430>

**Resumo:** Há 50 anos, em dezembro de 1974, era lançado *Violência e Paixão*, o penúltimo filme do diretor italiano Luchino Visconti, o “conde vermelho” que reunia, num mesmo personagem, o militante antifascista e o aristocrata culto e desconcertante. Afora o exercício de interpretação sobre o enredo e os personagens do filme, o presente artigo busca analisar o longa-metragem em perspectiva contemporânea, uma vez que é uma obra que interage com diferentes tempos históricos, em particular na denúncia que faz sobre o renascimento do fascismo na Itália dos anos 1970, tomado aqui como referência para discutir a revivescência do extremismo de direita nos dias de hoje. Assim, em que pese a história ter como pano de fundo o terrorismo negro e vermelho que sacudia a Itália nas décadas de 1970 e 1980 do século passado, o filme aborda temas que encontram eco no cenário político da atualidade: a violência, o medo, os conflitos geracionais, a necessidade de ação e de engajamento, o equilíbrio entre política e ética, os compromissos perdidos. Temas que atravessam gerações e que são vividos tanto em âmbito privado quanto público pelos personagens do filme. Nesse contexto, faz-se aqui uma interpretação que aproveita, em grande medida, declarações do próprio Visconti – em particular a entrevista concedida a Maria-Antonieta Macchiocchi, escritora e jornalista italiana que conviveu com Visconti na luta antifascista nos anos 1930-40, e que foi reproduzida, no Brasil, pelo extinto jornal *Opinião* em 1976.

**Palavras-chave:** Luchino Visconti; *Violência e Paixão*; Fascismo; Política e ética.



**Resumen:** Hace 50 años, en diciembre de 1974, se estrenó *Confidencias*, la penúltima película del director italiano Luchino Visconti, el “conde rojo” que reunía en un mismo personaje al militante antifascista y al aristócrata culto y desconcertante. Además del ejercicio de interpretación del argumento y los personajes de la película, este artículo pretende analizar el largometraje desde una perspectiva contemporánea, ya que se trata de una obra que interactúa con diferentes periodos históricos, especialmente en su denuncia del resurgimiento del fascismo en la Italia de los años setenta, tomado aquí como referencia para hablar del resurgimiento del extremismo de derechas en la actualidad. De esta manera, aunque la historia tiene como telón de fondo el terrorismo negro y rojo que sacudió Italia en los años 70 y 80, la película aborda temas que resuenan en la escena política actual: la violencia, el miedo, los conflictos generacionales, la necesidad de acción y compromiso, y el equilibrio entre política y ética, así como los compromisos perdidos. Son temas que atraviesan generaciones y que los personajes de la película viven tanto en privado como en público. En este contexto, se trata de una interpretación que se basa en gran medida en declaraciones del propio Visconti, en particular tomando como referencia la entrevista que concedió a Maria-Antonieta Macchiocchi, escritora y periodista italiana que trabajó con Visconti en la lucha antifascista en los años treinta y cuarenta, y que fue reproducida en Brasil por el desaparecido periódico *Opinião* en 1976.

**Palabras clave:** Luchino Visconti; *Confidencias*; Fascismo; Política y ética.

**Abstract:** 50 years ago, in December of 1974, *Conversation Piece* was released. The penultimate movie from the Italian director Luchino Visconti, the “red count”, who put together in one character the antifascist militant and the disconcerting refined aristocrat. Apart from the interpretation exercise on the plot and characters of the movie, this article seeks to analyze the feature film in a contemporary perspective, since it’s a work that interacts with different historical periods, in particular when denouncing the fascist resurgence in 1970’s Italy, taking it into account as a reference to discuss the current revival of the far right. Therefore, despite the story having the black and red terrorism that shook Italy in the 70’s and 80’s as a background, the movie approaches themes that find echo in the current political scenario: the violence, the fear, the generational conflicts, the need for action and engagement, the balance between politics and ethics, and the lost commitments. Themes that traverse generations, and that are lived both privately and publicly by the characters in the movie. In this context, this essay does a reading that appropriates, to a large extent, quotes from Visconti himself – in particular the interview given to Maria Antonietta Macciocchi, an Italian writer and journalist who was in contact with Visconti during the antifascist struggle in the 1930-40’s, which was propagated in Brazil by the defunct newspaper *Opinião* in 1976.

**Keywords:** Luchino Visconti; *Conversation Piece*; Fascism; Politics and Ethics.

## O cineasta e seu contexto

No mais das vezes, quando se vê um filme busca-se apenas diversão e entretenimento, sem compromisso com a reflexão. Quando se assiste, porém, a filmes de cineastas como Luchino Visconti (1906-1976), se é levado a refletir sobre os diferentes significados que envolvem a obra e seu autor.

Visconti é o precursor do neorealismo italiano, movimento que se constituiu na Itália no final dos anos 1940, dirigido para temas sociais e para as más condições de vida dos trabalhadores na Itália pós-Segunda Guerra Mundial. Abandonando os sets de filmagem e utilizando locações reais, iluminação natural e poucos equipamentos, os cineastas neorealistas frequentemente utilizavam atores não profissionais para



descreverem a vida do homem comum. Foram eles os responsáveis por projetar o cinema italiano para além das fronteiras do país.

O filme precursor do neorealismo, *Obsessão (Ossessione)*, foi também o primeiro de Visconti, lançado em 1943. Realizado em meio à guerra, foi logo entendido como uma reação à estética do fascismo. Trata-se de uma adaptação livre de *O destino bate à sua porta* (1934), romance do escritor norte-americano James M. Cain que, à época de sua publicação, foi acusado de imoralidade.

Exatamente por isso, *Obsessão* despertou a suspeita dos censores de Mussolini, tendo sido objeto de muitos cortes. Proibido de ser projetado em cidades dirigidas por prefeitos fascistas, o filme reúne, ainda que de maneira sutil, elementos que tornaram o filme “o próprio símbolo da rebelião e do antifascismo”, diz Laurence Schifano (1990, p. 188): “uma família ultrajada, um adultério, a homossexualidade e a brutalidade dos ‘vencidos’ sem esperança nem consolo”.

Visconti interessou-se, desde cedo, pela música e pelo teatro, tendo se iniciado no cinema como assistente de Jean Renoir, no final da década de 1930. Durante os anos da Segunda Guerra e em particular no pós-guerra, estabeleceu vínculos com o Partido Comunista Italiano (PCI). Em *Violência e Paixão*, narra a história de um professor de meia-idade, intelectual e colecionador de arte, que vive sozinho e tem sua paz perturbada quando uma família turbulenta aluga o apartamento que também lhe pertence, acima daquele em que reside. Com suas atitudes vulgares, incômodas e inusitadas, os inquilinos transformam a monótona vida do professor, despertando nele sentimentos contraditórios.

Em toda sua filmografia, Visconti sempre dialogou com outras artes, em especial a literatura, a ópera e a pintura, e isso torna ainda mais instigante o esforço de interpretar e conhecer seus personagens e suas histórias. No caso de *Violência e Paixão*, um dos poucos trabalhos não baseados em obras literárias, a principal referência é à pintura. O título do filme nos países de língua inglesa, *Conversation Piece*, é bastante revelador no sentido de indicar o gênero de pintura em torno do qual o longa se estrutura: quadros ingleses do século XVIII que representam famílias da aristocracia e da alta burguesia, nos quais a postura dos retratados não é de pose, mas de interação (conversação) com o ambiente e as pessoas que os cercam.

O protagonista do filme é um grande colecionador de *conversation pieces*, presentes em quantidade expressiva nas paredes de seu luxuoso apartamento. O filme em si mesmo pode ser definido como uma peça do gênero, ou seja, o retrato informal e intimista de uma família, no caso o professor e seus inesperados inquilinos. À primeira



vista, é um drama sobre a solidão, o conflito de gerações e a ideia de família, com um acentuado conteúdo psicológico. Mas que está longe de ser apenas isso.

O título dado ao longa-metragem na França (*Violence et Passion*), e que foi reproduzido no Brasil, demonstra que a mensagem de seu criador não foi suficientemente compreendida. Como o próprio Visconti (1976) comenta, “*Violência e Paixão* é um título ridículo, um título de *western*”, ao passo que seu filme é justamente, num sentido exato, um retrato de uma família num interior, como diz o título original: *Gruppo di famiglia in un interno*. Por mais que trate de uma família em um ambiente fechado, abordando as frivolidades e complexidades da alma humana na convivência diária de uns com os outros, o filme tem significados que não se resumem aos conflitos e idiosincrasias que caracterizam o convívio familiar em geral.

Se é verdade que a obra artística, uma vez lançada, desprende-se de seu autor, comportando interpretações e leituras as mais diversas, não menos verdadeiro é considerar que as referências do autor à obra lançam luzes sobre aspectos que muitas vezes se julgam vagos ou obscuros. Daí se recorrer, neste texto, além dos comentários do próprio Visconti, à sua trajetória política e intelectual, mas, principalmente, aos sinais e lampejos que o filme transmite.

### Ética, política e equilíbrios perdidos

Quando lançado, em 1974, *Violência e Paixão* não foi bem recebido pelos partidos e pela imprensa de esquerda na qual Visconti sempre militou, que realçaram o lado sombrio do personagem principal e o pessimismo que marca o enredo do filme (Macchiocchi, 1976). Afinal, Visconti era o cineasta de filmes marcantes como *A terra treme* (*La terra trema*, 1948) e *Rocco e seus irmãos* (*Rocco e i suoi fratelli*, 1960), que abordavam as dificuldades das classes trabalhadoras italianas e foram censurados pelos sucessivos governos de direita que dirigiram a Itália no pós-guerra.

Uma interpretação mais apurada de *Violência e Paixão* vai indicar, porém, que a mensagem de Visconti é uma mensagem política, ainda que subliminar, na qual ele perpassa sua própria trajetória como intelectual e como ativista. Como Visconti (1976) mesmo afirma, “quis examinar a posição, as responsabilidades, os impulsos e as derrotas da minha geração. A parábola de uma cultura”. No caso, a cultura de um tempo tomado pela violência política e pelo rescaldo das rebeliões estudantis de 1968.

Entre os anos 1970 e 1980, a cena política italiana foi fortemente marcada pela violência das Brigadas Vermelhas, organização radical de esquerda que pregava a “via revolucionária” para a tomada do poder, em oposição à orientação reformista do Partido Comunista Italiano. De outro lado, o país era subjugado por atentados frequentes promovidos por grupos de extrema-direita que tinham como principal referência Valerio Borghese, político neofascista que possuía a alcunha de Príncipe Negro (*il Principe Nero*) e que, em 1971, promoveu um fracassado golpe de estado na tentativa de derrubar o governo democrata-cristão – a chamada “conspiração negra” (Schifano, 1990, p. 412). Ainda que haja apenas uma referência remota a esses movimentos de contestação política, o filme serve para que Visconti reelabore sua obra a partir daqueles acontecimentos, o que se torna claro no personagem Stefano, um jovem simpatizante do marxismo, assim como no personagem Konrad, ex-ativista de 1968 que aderiu ao fascismo. Ambos trazem à tona as fragilidades psicológicas, políticas e culturais da juventude europeia de então.

De forma sutil, Visconti aborda, no filme, o renascimento do fascismo e a confusa situação que marcava as forças de esquerda italianas. A cada atentado “negro” sucedia um atentado “vermelho”, sem que a opinião pública estabelecesse uma clara distinção entre a criminalidade de direita e as ações violentas das Brigadas Vermelhas, praticamente desbaratadas em 1974, enquanto o “terrorismo negro” seguiu fazendo suas vítimas pelos anos seguintes (Schifano, 1990, p. 412-413).

A crítica, de modo geral, considerou que *Violência e Paixão* é uma autobiografia não-assumida de Visconti, pois o personagem principal tinha muitos pontos em comum com o cineasta: semelhanças de idade, experiências e gosto; o fato de não ter constituído família; a mesma aspiração frustrada de encontrar um equilíbrio entre a política e a moral (Schifano, 1990, p. 409). Assim como o personagem, Visconti era um intelectual refinado e solitário; portanto, ainda que tenha declarado que a principal inspiração para compor o personagem foi Mario Praz, crítico de literatura inglesa, um dos maiores colecionadores de arte decorativa e um profundo conhecedor das *conversation pieces*, o professor é, em grande medida, um alter ego do próprio Visconti.

Filmado em estúdio, sem externas, o filme demonstra a familiaridade do autor com a linguagem teatral, expressa, entre outros elementos, pelo figurino, cenário, iluminação e objetos de cena, a confirmar sua condição de diretor consagrado de teatro e ópera. Passando-se basicamente entre dois apartamentos, o do personagem central e o da família para a qual ele alugou o andar superior, o filme tem uma narrativa intimista,



mas cuja dimensão reflexiva extrapola os espaços pessoais de um intelectual ou de uma família na Roma dos anos 1970. A habilidade do cineasta em fazer fruir palavras e cenários diante da câmera permite ao observador desfrutar um filme que faz uma clara interface entre cinema, teatro e artes plásticas.

A entrevista concedida por Visconti a Maria-Antonieta Macchiocchi confirma o sagaz subtexto político existente na obra. O professor antissocial como que encarna as frivolidades da aristocracia italiana, que o cineasta abominou em sua militância, na resistência ao nazi-fascismo, quando se tornou prisioneiro, em 1944, e foi submetido a interrogatórios e espancamentos (Schifano, 1990, p. 206). Mas Visconti era também oriundo da alta aristocracia, e, assim, a crítica que dirige é também uma crítica à sua própria condição social. No comentário preliminar da entrevista, Macchiocchi (1976) afirma que “este filme somos nós, é 1968, é a crise dos ratos de biblioteca marxistas orgulhosos de seus refinados privilégios e é também a história de um jovem militante da Alemanha de 1968, filho de toda uma geração europeia” – referência ao personagem Konrad, cujo assassinato, ao final, sugere-se que se deu por conta de um complô fascista.

Uma análise mais detalhada do filme revela a complexidade entre dois planos distintos: de um lado, um plano privado, representado pelo apartamento do professor, cheio de quadros de valor, belas esculturas, Mozart, silêncio aveludado. Do outro, um plano público, representado pelo apartamento com móveis modernistas, paredes e cortinas claras, quadros abstracionistas, música pop, um pouco de droga, um pouco de fascismo, um pouco de homossexualidade (Macchiocchi, 1976). A intromissão do quarteto familiar na vida do professor é, assim, menos material que ética e política: ela traz à tona todas as contradições daqueles tempos pós-68.

A violência política que abalava a Itália nos anos 1970 está retratada no filme sem que Visconti recorra a uma única cena exterior. Como assinala Schifano (1990, p. 413), bastam cinco personagens, uma família ocasional, para refletir, num dramático espaço fechado, “os fenômenos de degenerescência” e “os equilíbrios quebrados”. A fratura entre a arte encantadora e serena do século XVIII e a vida violenta de então; entre os nobres combates dos anos 1940 e a lama dos anos 1970; entre as harmonias familiares de ontem e as “lutas tribais” de hoje; os ferozes acertos de contas entre os velhos e os jovens (Schifano, 1990, p. 413-414).

Não por acaso, Visconti sustenta que *Violência e Paixão*, em que pese o enredo intimista e as críticas que recebeu, é um dos filmes mais políticos que já fez. A biblioteca em que se passa boa parte do filme é, para ele, “como um signo da



decadência”; é, na verdade, um símbolo da letargia em que mergulhara a política italiana (Visconti, 1976). Ao falar do personagem principal, Visconti (1976) o condena, pois ele representa o fracasso que, a seu ver, caracteriza a geração de intelectuais à qual pertencia: “Eu não poupo o professor. Digo que perdeu o contato com o mundo. O meu professor fracassou. A sua capacidade de exercer uma hegemonia cultural é zero”. Em tom autocrítico, afirma: “Se nossa geração se tivesse preocupado um pouco mais com os homens, e um pouco menos com a preciosidade das obras, talvez tivesse conseguido encontrar esse difícil equilíbrio entre a política e a ética. De minha parte, eu também fracassei” (Visconti, 1976).

Política e ética: no filme, o velho professor comenta com os jovens que sua geração tentou compatibilizar esses dois aspectos, mas não conseguiu. E isso parece se confirmar com a afirmação do personagem Stefano de que todos os intelectuais que conhece se dizem de esquerda, mas que “nenhum deles faz isso aparecer em suas vidas ou em seu trabalho”. Na obra cinematográfica como na entrevista, Visconti questiona a utilidade do intelectual no mundo de então, a consciência infeliz de que seu papel se esgotara. O intelectual deixou de ser o sábio do passado, capaz de influenciar o comportamento das gerações: “Para que ser um pesquisador, um sábio, um filósofo, um escritor, se não é capaz de compreender a realidade e agir sobre ela?” (Visconti, 1976). O puritanismo do professor – quando flagra, por exemplo, todos nus, fumando maconha e fazendo sexo – é revelador de que, em verdade, ele viveu uma vida de aparências, sofrendo uma “amputação que torna inimaginável, para ele, a relação entre os corpos” (Visconti, 1976).

No seu moralismo e na sua opção de fugir das pessoas, substituindo-as pelos quadros que o rodeiam, o professor representa a decomposição da consciência burguesa, e por isso Visconti (1976) considera seu filme “uma descrição detalhada e sem pudor do mundo capitalista”. A burguesia, para ele, já não tem mais nada a dizer, daí recorrer ao fascismo que, para Maria-Antonieta Macchiocchi (1976), se esconde “atrás da porta” na Itália e na Europa da década de 1970. Coube a Visconti, no filme, tirar o cadáver escondido, com todo o seu mau cheiro, após as revoltas de 1968 (Macchiocchi, 1976). É como se as instituições, os ritos democráticos e os partidos tivessem formado um bloco para sepultar o “1968 subversivo”. Para a companheira de militância de Visconti, os intelectuais marxistas italianos viviam um “ênfatuamento dogmático”, atendo-se à velha explicação economicista, ignorando solenemente as questões relativas à superestrutura, que requerem uma análise para além de Marx e



Lênin, e que incluía o pensamento de nomes como Gramsci, Freud, Reich (Macchiocchi, 1976).

Visconti (1976) assume que quis fazer um filme pessimista, “por causa da conspiração negra e porque o resultado é lúgubre”. Mas o pessimismo absoluto “é o início do otimismo: é como quando se chega ao fundo do mar e se dá um impulso para subir de novo”. E a autocrítica que faz não o impede de valorizar a militância que teve em sua juventude: “A minha obra mais importante é a que se insere na ação” (Visconti, 1976). Ao final da entrevista, Visconti (1976) reivindica que “é preciso jogar-se na confusão, erguer barricadas”. Não barricadas materiais, mas “barricadas de uma grande revolução intelectual e moral”. De igual maneira, a mensagem pessimista do filme parece atenuada diante da constatação de que os intrusos que invadiram a vida do professor contribuíram para ativar sua força como ser humano, provocando-o nos conflitos da vida, dos quais ele se esforçava por manter-se afastado, permanecendo comodamente entre seus bem-comportados livros e quadros.

Além de fazerem as reformas que bem entenderam no apartamento alugado do professor, inclusive demolindo paredes à sua revelia, os indivíduos desprovidos de senso moral foram demolindo os valores e a estabilidade degenerescente que lhe serviam de companhia. Aos poucos, foram conquistando seu interesse e afeição, vindo a constituir-se na família que ele não conseguira formar ao longo da vida.

As últimas cenas do filme mostram o professor em sua cama, doente, como a indagar a vida que está se exaurindo, mas que, em seus últimos momentos, parece ter sido resgatada por aqueles intrusos que lhe acordaram do sono egoísta, “profundo e insensível” em que esteve por tanto tempo mergulhado. Nesse sentido, *Violência e Paixão* dialoga, de igual forma, com o passado e com o tempo histórico no qual foi produzido. Como dialoga, também, com a realidade do Brasil e do mundo atual, marcada pela disseminação de métodos, políticas e governos autoritários que, sob a promessa do combate escatológico a supostas ameaças à “civilização cristã-ocidental”, exaltam a violência, amplificam a intolerância e, com traços que lhe são peculiares, tangenciam o fascismo.



## A revivescência do fascismo

O fascismo é um dos fenômenos políticos mais significativos do século XX, como aponta Leandro Konder (2009, p. 23). Mas seus traços e vestígios não se confinaram à Europa do século passado, pois segue com novas roupagens na atualidade, presente em narrativas e projetos populistas. Como uma expressão política de direita que se liga ao capitalismo em sua fase monopolista, o fascismo exprime-se por meio de uma estratégia de crescente concentração do capital, com o predomínio do capital financeiro. Para além disso, é um movimento “de conteúdo social conservador, que se disfarça sob uma máscara ‘modernizadora’, guiado pela ideologia de um pragmatismo radical” (Konder, 2009, p. 53). Serve-se de mitos irracionalistas e de procedimentos manipulatórios, com traços chauvinistas, antiliberais e antidemocráticos.

Na década de 1930, Karl Loewenstein (1937, p. 417), em célebre artigo no qual defendia que a democracia deveria tornar-se “militante”, lutando por sua autoconservação, constatara que o fascismo cobria, à época, um número maior de áreas e povos do que aqueles fieis a governos constitucionais. Para Loewenstein (1937, p. 431), o enfrentamento contra o “extremismo subversivo” do fascismo deveria se dar sem a “complacência legalista e a letargia suicida” que ameaçam os pontos vulneráveis do sistema democrático. Como técnica política, o fascismo possuía elementos de manipulação e mobilização “engenhosos”, como o entusiasmo nacionalista exagerado, o anticomunismo, o princípio da “liderança”, a abolição da democracia liberal e suas instituições, uma espécie de corporativismo e a “limpeza geral” sob os *slogans* de “regeneração” e “renovação”.

Para Loewenstein (1937, p. 423), o fascismo, com sua “esterilidade conceitual”, seus exageros e simplificações excessivas, lançava mão de táticas emocionais que levavam aqueles que são utilizados como instrumentos (as massas) a não estar cientes dos cálculos racionais pelos quais os manipuladores os direcionam. Daí a necessidade de a democracia opor, aos métodos emocionais do encantamento fascista, métodos de governo constitucionais, ou seja, mecanismos políticos e legislativos que permitam sua autoproteção (Loewenstein, 1937, p. 428).

Nos dias atuais, constata-se a ascensão, em diversas regiões do planeta, de governos de extrema-direita que cultivam métodos do fascismo clássico, mas que, por suas particularidades, são mais bem definidos como neofascistas. O neofascismo, como observa Michael Löwy (2020, p. 148), tem uma lógica própria: “Não é a repetição do fascismo dos anos 1930, é um fenômeno novo, com características do século 21”.

Assim, não toma a forma de uma ditadura policial, tampouco se apoia em tropas de choque armadas, como eram as SA alemãs ou o *Fascio* italiano, mas respeita alguns institutos democráticos – eleições, pluralismo partidário, liberdade de imprensa, Parlamento –, ainda que busque limitá-los ao máximo e atue por sua deslegitimação (Löwy, 2020, p. 148).

Rob Riemen (2017, p. 7-8) chama a atenção para o fato de haver uma certa dificuldade de se aceitar que o espírito democrático vem se perdendo e que, no descontrolo desse processo, o fascismo está retornando. Para Riemen, a esquerda, com sua crença nos “artigos de fé” do Iluminismo – o progresso humano, a bondade natural do homem, a racionalidade, as instituições, os valores políticos e sociais como pilares da sociedade – acaba por desprezar o impacto que os sentimentos irracionais dos seres humanos produzem, sentimentos esses que as falsas promessas da ideologia fascista e de seus líderes autoritários sabem muito bem manejar. Líderes que, com um discurso salvacionista, falam ao sentimento das massas na sua repulsa ao *status quo* e às formas tradicionais de fazer política, como se eles próprios não fossem os mais fiéis representantes do “sistema” do qual simulam distanciamento.

O incremento dos discursos de ódio, a negação das individualidades e o uso da violência como linguagem política contaram, nos últimos anos, com a utilização das redes sociais para a disseminação indiscriminada de informações falsas, com o fim deliberado de influenciar a opinião pública. Com elevado nível de sofisticação, as plataformas digitais têm sido uma ferramenta perigosa nas mãos de facções políticas que manipulam a realidade visando impulsionar suas narrativas ideológicas e seus projetos de poder. Suas técnicas de manipulação passaram a influenciar decisivamente a forma como a sociedade e a política são geridas, produzindo um nível de engajamento e espaços de influência que os veículos tradicionais de mídia nunca foram capazes de criar. Como assinalam Bradshaw, Bailey e Howard (2021, p. 21), a polarização, a desconfiança e o declínio da democracia são anteriores à própria Internet, mas é inegável que as plataformas de redes sociais têm contribuído para desvirtuar a liberdade de expressão e para minar a confiança pública nas instituições, com o uso de diferentes estratégias, ferramentas e técnicas de desinformação.

Visconti, evidentemente, não vivenciou essas novas ameaças, mas, quando criticava o alheamento dos intelectuais de seu tempo, parecia alertar para o perigo que o imobilismo político e a falta de perspectiva podem produzir. Afinal, as condições ideais para o triunfo da “ultradireita alucinada”, como aponta Hobsbawm (1995, p. 130), estão no desencanto, na desorientação e no descontentamento que tomam de assalto a



massa dos cidadãos em razão de frustrações oriundas de uma sociedade e de um Estado cujos mecanismos dirigentes nada têm a oferecer de novo. Nesse sentido, as ditas “democracias ocidentais” reverberam fórmulas neoliberais que perpetuam a desigualdade e a falta de oportunidades, amplificando a descrença na política exatamente porque mostram-se incapazes de produzir consensos e de gerar confiança.

O neofascismo dos dias atuais repete, em grande medida, fórmulas passadas. Tal como faziam os movimentos fascistas do século XX, busca mobilizar massas de baixo para cima, mantendo simbolicamente essa mobilização na forma de teatro público, numa retórica que apela a uma transformação do *status quo*, no apelo a uma pauta de costumes e no ataque ao que considera uma corrosiva influência da cultura moderna. Populismo e demagogia como lados de uma mesma moeda.

Tanto quanto o fascismo clássico, há no neofascismo uma recusa da modernidade e um culto à tradição. Como lembra Umberto Eco (2018, p. 228), o tradicionalismo no qual se ancoram vê a modernidade como “negação dos valores espirituais tradicionais”. E uma das características mais marcantes do “fascismo eterno” (como o designa Eco) é precisamente a visão do iluminismo e da idade da razão como “o início da depravação moderna”, e nesse sentido pode ser definido como “irracionalismo” (Eco, 2018, p. 243).

O professor de Visconti, absorto em seu mundo particular, viu aflorar, nos conflitos e contradições da família que acolheu, os paradoxos dos tempos de então, permeados de traços autoritários e dos quais guardava confortável distância. Na crítica à inação do intelectual encastelado em sua torre de marfim, Visconti reivindica ação e compromisso, pois não é possível buscar o significado da existência numa dimensão puramente pessoal. Afinal, ninguém vive seus dias afastado das situações e daqueles que lhe cercam, como se fosse possível ignorar os problemas que dizem respeito a todos e a cada um.

Como aponta Deleuze (2005, p. 116), os personagens de Visconti são, como regra, pessoas que se cercam de arte, “sabem” profundamente que a arte é a um só tempo obra e vida, mas é este saber que os separa da vida e da criação, como o professor de *Violência e Paixão*. “Invocam a liberdade, mas uma liberdade que gozam como se fosse um privilégio vazio que chegasse a eles de fora” – em particular da arte de que se rodeiam (Deleuze, 2005, p. 116-117).

Interessante que Visconti tenha registrado, em sua cinematografia, as contradições que envolvem a emblemática geração de 1968. Uma geração que, como lembra Zuenir Ventura (2018, p. 24), “experimentou os limites de todos os horizontes:



políticos, sexuais, comportamentais, existenciais, sonhando em aproximá-los todos”. Na esteira dos acontecimentos de 1968, Visconti (apud Schifano, 1990, p. 375) dizia atribuir “muita importância ao papel que tiveram, têm e querem ter os jovens”. Em entrevista concedida em 1969, considerava que “a crise política e humana destes últimos anos parece-me ser uma crise que quebra todos os esquemas preexistentes e que exige antes de tudo uma tomada de posição”. Ele alertava, porém, que “o entusiasmo dos jovens é acompanhado de novas formas de dogmatismo e de pretensão que não deixam de acarretar confusão e atraso”, como a antecipar o messianismo revolucionário, o maniqueísmo e as contradições que veio a retratar nos personagens de *Violência e Paixão*.

## Conclusão

Ler um romance é uma arte complexa e difícil, dizia Virginia Woolf (2007, p. 126): “Deve-se ser capaz não apenas de grandes delicadezas de percepção, mas de grandes audácias da imaginação caso se vá explorar tudo que o romancista – o grande romancista – lhe oferece”. “Ler” um filme de Visconti é, também, se esforçar por perceber nuances que à primeira vista podem não parecer tão evidentes, mas que revelam a mensagem de um cineasta cuja obra buscou sempre dialogar com os problemas de seu tempo e as mazelas de sua geração.

Por outro lado, qualquer leitura – de um filme, um romance, uma ópera, um quadro – conterà sempre o olhar pessoal de quem a realiza, com seus valores, conceitos e preconceitos, e nesse sentido é sempre uma leitura parcial. Que não seja, porém, uma leitura arbitrária e inconsequente, pois, como diz Gadamer (2003, p. 11), no ato de interpretar, embora haja algo da posição do intérprete que revela o tempo, o lugar e a visão de mundo no qual ele se insere, a compreensão do texto nunca é independente do original, como se fosse uma criação autônoma.

Na interpretação artística, segue Gadamer (2003, p. 11), o original é “atualizado”, mas trata-se de uma atualização que “permanece subordinada ao texto restaurado pelo processo de leitura”, sem que se coloque a “atualização” do texto à parte do próprio texto. Assim, “a leitura é suprasumida na leitura do texto”; vale dizer, ela é maximizada. O intérprete, por mais que esteja condicionado às perspectivas exegéticas do texto, também responde pelo produto da interpretação.

No caso do cinema, diz Betton (1987, p. 9-10), “é notável que a esse realismo captado pela percepção – o da vida cotidiana com sua beleza, mas também com o que ela tem de feio e vulgar – possam se misturar intimamente e de modo tão fecundo a magia, o sonho, o fantástico, a poesia”. Ainda que o que apareça na tela não seja a realidade suprema, na medida em que resulta de inúmeros fatores ao mesmo tempo objetivos e subjetivos do realizador, trata-se de uma representação que é capaz de suscitar, no espectador, um “sentimento de realidade”, pois “é dotada de todas as aparências da realidade” (Betton, 1987, p. 9-10).

Como os poemas e as artes em geral, os filmes têm como matéria-prima a vida mesma, com as aflições, alegrias e dores que singularizam a existência humana. Não são neutros nem anódinos, e por isso mesmo requerem um olhar interpretativo. Não podem ser lidos de forma displicente, como se fossem algo que se furta à discussão e à impressão, mas sim inseridos na universalidade, plasticidade e dinamismo que a vida humana requer. No caso de *Violência e Paixão*, os problemas mais expressivos daquele momento histórico são trazidos à tona, discutindo, a seu tempo, questões não resolvidas do passado, em abordagens recompostas tanto na esfera pública como privada.

O filme reconstitui todos os grandes temas que marcam a trajetória e as obras de Visconti – sua amargura e pessimismo, sua solidão confessa, seu refinamento intelectual e artístico, seu discurso de engajamento, sua crítica à indiferença política. O casamento do realismo com a ficção e o sonho que a película nos oferece pode ser encontrado em todos os grandes artistas e escritores, pois, como lembra Betton (1987, p. 10), “o homem é igualmente capaz de imitar, de reproduzir as formas do universo e de inventar”.

A atualidade de *Violência e Paixão* é manifesta. Passado meio século de seu lançamento, sua mensagem ainda reverbera. Na sua transitoriedade e permanência, os dilemas com os quais trabalha atravessam o tempo e perpassam gerações.

## Referências

A TERRA treme (*La terra trema*). Direção: Luchino Visconti. Itália, 1948. 160 min, sonoro, preto e branco.

BETTON, Gérard. **Estética do cinema**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BRADSHAW, Samantha; BAILEY, Hanna; HOWARD, Philip N. **Industrialized Disinformation: 2020 Global Inventory of Organized Social Media Manipulation**. Oxford:



Project on Computational Propaganda, 2021. Disponível em: <https://demtech.oii.ox.ac.uk/wp-content/uploads/sites/12/2021/01/CyberTroop-Report-2020-v.2.pdf>. Acesso em: 13.set. 2024.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro; revisão filosófica de Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

ECO, Umberto. **O fascismo eterno**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2018.

GADAMER, Hans-Georg. **O problema da consciência histórica**. 2 ed. Tradução de Paulo Duque Estrada. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX**. 2. ed. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KONDER, Leandro. **Introdução ao fascismo**. 2 ed. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

LOEWENSTEIN, Karl. Militant Democracy and Fundamental Rights (Part I). **The American Political Science Review**, v. 31, n. 3 (Jun., 1937), p. 417-432. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/1948164>. Acesso em: 13 fev. 2026.

LÖWY, Michael. “Gripezinha” – o neofascista Bolsonaro diante da pandemia. In: TOSTES, Anjuli; MELO FILHO, Hugo (orgs.). **Quarentena: reflexões sobre a pandemia e depois**. Bauru: Canal 6, 2020, p. 147-151.

MACCHIOCCHI, Maria-Antonieta. Introdução da entrevista concedida por Luchino Visconti [Eu quis fazer um filme pessimista]. **Opinião**, Rio de Janeiro, nº 201, 10 set. 1976, p. 24. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=123307&pagfis=4772>. Acesso em: 13 fev. 2026.

OBSESSÃO (*Ossessione*). Direção: Luchino Visconti. Itália, 1943. 140 min, sonoro, preto e branco.

RIEMEN, Rob. **Para combater esta era** – Consideraciones urgentes sobre el fascismo e el humanismo. Tradução de Romeo Tello A. Edição digital. Ciudad de México: Taurus, 2017.

ROCCO e seus irmãos (*Rocco e i suoi fratelli*). Direção: Luchino Visconti. Itália, 1960. 177 min, sonoro, preto e branco.

SCHIFANO, Laurence. **Luchino Visconti: o fogo da paixão**. Tradução de Maria Helena Martins. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

VENTURA, Zuenir. **1968, o ano que não terminou**. 2 ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

VIOLÊNCIA e Paixão (*Gruppo di famiglia in un interno*). Direção: Luchino Visconti. Produção: Giovanni Bertolucci, Roma, e Gaumont International. Itália; França, 1974. 122 min, sonoro, colorido.



VISCONTI, Luchino. Eu quis fazer um filme pessimista. [Entrevista concedida a] Maria-Antonieta Macchiocchi. **Opinião**, Rio de Janeiro, nº 201, 10 set. 1976, p. 24. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=123307&pagfis=4772>. Acesso em: 13 fev. 2026.

WOOLF, Virginia. **The common reader**. Londres: The Hogarth Press, 1965.

---

<sup>1</sup> Mamede Said Maia Filho

Doutor em Direito, Estado e Constituição pela Universidade de Brasília (UnB) com pós-doutorado pelo Colégio Latino-Americano de Estudos Mundiais, programa da Faculdade Latino-Americana de Ciências Sociais (FLACSO/Brasil). Professor Associado da Faculdade de Direito da UnB, atuando na Graduação e no Programa de Pós-Graduação em Direito.

E-mail: mamedesaid@gmail.com

#### Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa:  
Não se aplica.

Fontes de financiamento:  
Não se aplica.

Considerações éticas:  
Não se aplica.

Declaração de conflitos de interesse:  
Não se aplica.

Apresentação anterior:  
Não se aplica.

Artigo recebido em: 26/01/2025. Aprovado em 27/01/2026.