



RELICI

LUCHINO VISCONTI E *MORTE EM VENEZA*: VIAGEM AO INTERIOR DA BELEZA FATAL¹

LUCHINO VISCONTI AND DEATH IN VENICE: TRIP TO THE INTERIOR OF FATAL BEAUTY

Luis Fernando Severo²

RESUMO

Em termos de enredo a novela *A Morte em Veneza* de Thomas Mann possui elementos identificáveis como literatura de viagens, uma vez que a jornada do escritor Gustav von Aschenbach a Veneza é o fator que precipita todos os acontecimentos que transtornam o espírito de um criador em busca da perfeição. Em sua adaptação do livro para o cinema Luchino Visconti transformou o escritor em compositor mas manteve intactos todos os elementos simbólicos que fazem da obra original um registro poético dos embates entre corpo e espírito. Com o uso expressivo dos recursos da linguagem cinematográfica e da música de Gustav Mahler, Visconti transforma Veneza numa cidade onde a beleza e a pestilência envolvem mortalmente um artista em busca da perfeição inatingível.

Palavras-Chave: Luchino Visconti, Thomas Mann, *Morte em Veneza*, literatura de viagens, cinema clássico.

ABSTRACT

In terms of plot, the novel *Death in Venice* by Thomas Mann has identifiable elements as travel literature, since the journey of the writer Gustav von Aschenbach to Venice is the factor that precipitates all the events that disturb the spirit of a creator in search of perfection. In his film adaptation of the book Luchino Visconti transformed the writer into a composer but kept intact all the symbolic elements that make the original work a poetic record of the clashes between body and spirit. With the expressive use of cinematographic language and Gustav Mahler music, Visconti

¹ Recebido em 31/08/2020. Aprovado em 02/09/2020.

² Universidade Tuiuti do Paraná/Universidade Estadual do Paraná. fernandosevero7@gmail.com
Revista Livre de Cinema, v. 7, n. especial, Dossiê Cinema e Literatura de Viagens, p. 120-136, set,
2020



RELICI

121

transforms Venice into a city where beauty and pestilence mortally enshrine an artist in search of unattainable perfection.

Keywords: Luchino Visconti, Thomas Mann, Death in Venice, travel literature, classic cinema.

INTRODUÇÃO

Desde os primórdios do cinema os registros de viagens se estabeleceram como um dos gêneros favoritos do público. As populares conferências sobre viagens a terras exóticas ou distantes, chamadas de *travelogues*, emprestam sua denominação aos primeiros filmes de viagens. Em seu livro *O Primeiro Cinema*, a pesquisadora Flávia Cesarino Costa registra que por volta de 1902 e 1903 esse tipo de filme ficou muito popular e passou a figurar em todos os catálogos das principais companhias produtoras e exibidoras da época, havendo sessões que eram acompanhadas por famosos apresentadores de relatos de viagem, numa antecipação de um procedimento posteriormente adotado pelo cinema sonoro, que é a narração em primeira ou terceira pessoa dos filmes documentais.

Também nessa época Georges Méliès estreia sua obra mais ambiciosa, *Viagem à Lua* (*Le Voyage Dans la Lune*, 1902), que pode ser considerado uma das primeiras adaptações do gênero “literatura de viagens” para as telas, porque tem seu roteiro inspirado pelas novelas de Júlio Verne *Da Terra à Lua* (1865) e *À Volta da Lua* e pelo romance de ficção científica de H. G. Wells *Os Primeiros Homens na Lua* (1901). No vastíssimo rol de livros que foram adaptados para o cinema, mesmo entre os que não são convencionados como literatura de viagens, é comum que o deslocamento geográfico dos personagens entre lugares, cidades, países e continentes, em determinados momentos da narrativa, movimente e estabeleça novos rumos para a trama ficcional.



RELICI

O CINEMA DE VISCONTI E A LITERATURA

Analisando o conjunto da obra de um dos mais importantes cineastas do século XX, o italiano Luchino Visconti, observa-se que dentre seus catorze filmes de longa-metragem de ficção, oito são adaptações de obras literárias e em todos eles viagens fazem parte da narrativa, com maior ou menor grau de importância para o desenrolar de suas histórias.

Em seu filme de estreia, *Obsessão* (*Ossessione*, 1943), situa na Itália dos anos 1940 o enredo do livro *The Postman Always Rings Twice*, do escritor americano James M. Cain, transpondo a história da Califórnia rural para a região italiana do Vale do Pó, por onde perambula um andarilho que é protagonista do livro e do filme. Uma viagem abandonada na estação de trem, um encontro casual na cidade de Ancona e uma fuga interrompida para um destino incerto são situações de viagem fundamentais no filme, que é uma adaptação livre e não creditada pelo fato de que Visconti não possuía os direitos do livro de Cain. No filme seguinte, *A Terra Treme* (*La Terra Trema*, 1948), livremente inspirado no romance *I Malavoglia*, de Giovanni Verga, o tema da viagem aparece brevemente num episódio secundário, onde o irmão do protagonista, aspirando a uma vida melhor, abandona sua aldeia de pescadores na Sicília rumo ao continente. Uma viagem de Veneza a Verona é decisiva para que o destino da condessa Livia, de *Sedução da Carne* (*Senso*, 1954), extraído de um breve conto homônimo de Camillo Boito, se encaminhe para trágicos acontecimentos. *Noites Brancas* (*Le Notti Bianche*, 1957), leva o mesmo título de uma célebre novela de Fiodor Dostoevski, na qual a viagem de um personagem de São Petesburgo para Moscou tem importância crucial na história. No filme esse personagem viaja de Livorno para destino não explicitado, mas sua partida deflagra as perambulações pela noite da personagem Natalia, que a levam a um encontro casual com Mário, um apaixonado não correspondido e que tem seu destino selado pelo inesperado retorno do viajante. Em *O Leopardo* (*Il Gattopardo*, 1963), adaptado



RELICI

123

de um romance póstumo de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, o Príncipe de Salina e sua família empreendem uma viagem entre Palermo e a localidade ficcional de Donnafugata, percorrendo uma região conflagrada. As viagens para acompanhar o enterro da mãe numa cidade próxima a Argel e até uma praia nos arredores da cidade são decisivas para a tragédia de cunho criminal, jurídica e existencial que se abate sobre Mersault em *O Estrangeiro* (Lo Straniero, 1967), que Visconti extrai do livro mais célebre de Alberto Camus. Em *O Inocente* (L'Innocente), originalmente um romance de Gabriele d'Annunzio, ao empreender uma viagem sentimental a Florença o infiel aristocrata Tullio abre a oportunidade para que sua esposa, que permanece em Roma, se envolva amorosamente com outro homem. Também é numa viagem à residência de verão da família que descobre a verdade que irá atormentá-lo a ponto de cometer um crime hediondo.

O Inocente é o derradeiro filme de Visconti, mas antes dele o diretor milanês realiza em *Morte em Veneza* (Morte a Venezia, 1971), uma de suas incontestes obras-primas, enfrentando com bravura o desafio de transpor para o cinema a prosa complexa do escritor alemão Thomas Mann, onde os sentimentos íntimos dos personagens costumam ser evocados por reflexões filosóficas de serem encenadas através de diálogos ou ações físicas envolventes para o grande público que frequenta as salas de cinema. Entre as oito adaptações literárias feitas por Visconti, *Morte em Veneza* é única onde a questão da viagem é central na narrativa e a força motriz que vai impulsionar seu protagonista a um traçado de caminhos que convergem para um final trágico.



RELICI

VISCONTI E A CULTURA ALEMÃ

Nascido no seio de uma das mais tradicionais famílias milanesas, Luchino Visconti clamava ter ascendência germânica em suas origens ancestrais. A filosofia, a literatura e a música alemã estiveram presentes na sua formação cultural e embora suas longas temporadas na Paris dos anos 30 tenham sido decisivas no seu desenvolvimento pessoal e artístico, somente um de seus filmes, *O Estrangeiro*, tem temática ligada à França. Já o contato com a cultura germânica originou sua chamada Trilogia Alemã, composta por *Os Deuses Malditos* (*La Caduta Degli Dei*, 1969), *Morte em Veneza* e *Ludwig* (*Ludwig*, 1973), filmes que tem em comum serem ou ambientados na Alemanha (*Os Deuses Malditos*, *Ludwig*), ou ter um personagem central alemão (*Morte em Veneza*). Enquanto o primeiro e terceiro filmes da trilogia partem de roteiros originais, o segundo, *Morte em Veneza*, adapta um de seus escritores favoritos, concretizando o desejo longamente acalentado de levar ao cinema obras de Thomas Mann, sendo a ideia de adaptar *A Montanha Mágica* a mais recorrente. Em entrevista concedida à sua futura biógrafa Gaia Servadio, Visconti afirma que “depois de Goethe eu amo Thomas Mann. De uma maneira ou outra todos os meus filmes estão mergulhados em Mann” (VALENTINETTI, 2006, p. 165).

A viagem em busca de uma cura para enfermidades do corpo e da alma é uma das variantes temáticas encontradas com frequência na literatura de viagens e emerge em *A Montanha Mágica* sob a forma da busca de tratamento para a moléstia que fragiliza os pulmões de seu protagonista Hans Castorp. Na novela *A Morte em Veneza* o escritor Gustav von Aschenbach procura numa temporada de férias numa cidade à beira-mar debelar angústias que lhe provocam um bloqueio criativo. Embora se saiba que esta última obra contém elementos autobiográficos colhidos na temporada que Mann passou na cidade italiana, esse fator nunca foi por ele detalhado. O que sabemos concretamente é que o escritor declarou ter iniciado a



RELICI

125

escrita sob o impacto da notícia da morte do compositor e regente austríaco Gustav Mahler e ter conferido intencionalmente a seu personagem central o nome de batismo do músico e uma descrição minuciosa de sua aparência. No roteiro fílmico, escrito em parceria por Visconti e Nicola Badalucco, o que era apenas sugerido por Mann é concretizado e Gustav von Aschenbach ao invés de respeitável escritor é recriado como um renomado músico, o que dá margem para o expressivo uso na trilha sonora de composições de Mahler. Atormentado pela reação hostil do público à sua última composição e sentindo-se em decadência, von Aschenbach procura recuperar-se de um profundo *stress* através de uma viagem revigorante, capaz de reconciliá-lo com a integridade de seus impulsos criativos originais.

CONVITE À VIAGEM

Em qualquer obra da literatura de viagens é de extrema importância a motivação dos personagens para abandonarem seus locais de origem, deslocando-se para outros espaços geográficos. Ela pode se manifestar sob a forma de uma prosaica temporada de férias, da busca por melhores condições de vida, da fuga de uma rotina asfixiante, como resposta a situações imprevistas ou ainda como atitude que “não significava nada além de uma medida higiênica, que era preciso adotar de tempos em tempos a contragosto” (MANN, 2011, p. 7).

Em sua novela Thomas Mann desenvolve essa premissa detalhadamente a partir da visita de Aschenbach a um cemitério de Munique, a cidade onde reside e é um aclamado regente e compositor. Ao andar pelo local fica perturbado com a presença de um homem desconhecido, que o encara com veemência e por razões obscuras. Esse episódio deflagra nele sentimentos que se mostram inicialmente confusos e que acabam convergindo num irresistível convite à viagem.

(...) ou porque o aspecto de viajante do estranho atuasse sobre sua imaginação, ou por estar em jogo algum tipo de influência física ou psíquica, notou, atônito, uma estranha expansão de seu íntimo, uma espécie de

Revista Livre de Cinema, v. 7, n. especial, Dossiê Cinema e Literatura de Viagens, p. 120-136, set,
2020

ISSN: 2357-8807



RELICI

126

inquietação errante, um anseio juvenil sedento de distância, um sentimento tão vivo, tão novo ou, antes, há tanto tempo inabitual e desaprendido que ele parou enleado, mãos nas costas e olhos no chão, a investigar a natureza e o propósito dessa sensação. Era vontade de viajar, nada mais; mas, na verdade, irrompera como um acesso e se intensificara, atingindo o nível passional, sim, até beirar a alucinação (MANN, 2011, p. 7).

O filme descarta os primeiros destinos de viagem de Aschenbach, inicialmente uma propriedade usada como refúgio nas montanhas próximas a Trieste e em seguida a cidade litorânea croata de Pula, no Mar Adriático, que aparentemente tem a capacidade de suprir para Aschenbach “a necessidade de uma pausa, um pouco de improvisação, de vadiagem, de mudança de ares e armazenamento de sangue, que poderiam ser conseguidos por um *far niente* de três ou quatro semanas em qualquer estância de veraneio cosmopolita do amável sul europeu” (MANN, 2011, p. 9). Frustrado por uma série de circunstâncias que o impede de alcançar em Pula seus objetivos de viagem, decide por impulso rumar para Veneza, no lado oposto do Adriático e onde já estivera anteriormente. No filme só vamos entender o que leva o compositor a ela quando surge o primeiro dos vários *flashbacks* que os roteiristas empregam para suprir o espectador de informações essenciais, num elaborado contraponto que enriquece a narrativa sempre que utilizado. Nele vemos Aschenbach estirado num sofá enquanto um médico que o examinou emergencialmente diagnostica uma delicada condição cardíaca, que exige afastamento de tudo e descanso total. Na novela, onde essa cena inexistente, há um sentimento inicial de relutância por parte do escritor, já que a “ideia de uma vadiagem pelo mundo, que o afastaria de seu trabalho durante meses, parecia por demais leviana e contrária aos planos para ser seriamente levada em conta” (MANN, 2011, p. 8). Mas por fim ele cede ao intuir que

(...) sabia perfeitamente por que a tentação surgira tão inopinadamente. Era desejo de fuga, que ele confessava a si mesmo, essa nostalgia de distância e novidade, esse desejo de libertação, desobrigação e esquecimento - impulso de se afastar da obra, do cenário cotidiano de uma obrigação rígida, fria e apaixonada (MANN, 2011, p. 8).



RELICI

Ao abrir mão das explicações detalhadas do livro, Visconti deixa nas mãos do público extrair da interpretação do ator principal (Dirk Bogarde) e dos embates filosóficos entre Aschenbach e seu melhor amigo, Alfred, uma visão mais complexa das motivações do protagonista para empreender uma viagem que vai se revelar fatal.

VENEZA ANTROPOMORFIZADA

Ao contrário de seus conterrâneos e contemporâneos Roberto Rossellini e Pier Paolo Pasolini, que nos legaram além de sua obra cinematográfica influentes aportes teóricos sobre o cinema, Luchino Visconti raramente elaborou fora do campo das entrevistas uma visão analítica do seu processo criativo com a qual podemos cotejar sua obra. Por isso reveste-se de especial importância a existência de um artigo de apenas três páginas, *Cinema Antropomórfico*, que publicou em 1943, na revista italiana *Cinema*. Devido à sua brevidade não chega a se constituir numa teoria completa, mas é uma valiosa teorização escrita num momento em que Visconti é diretor estreante.

O antropomorfismo é um conceito filosófico que atribui características físicas, sentimentos, emoções, pensamentos, ações ou comportamentos humanos aos objetos inanimados ou aos seres irracionais. Em sua origem etimológica, vinda do grego, o termo “antropomorfismo” é a junção dos termos *anthropo* (homem) e *morphe* (forma) e foi criado para identificar este tipo de representação em seus mais variados aspectos: artístico, literário, simbólico, psicológico, antropológico, histórico, cultural e religioso. Penetra na cultura ocidental através de um espectro fabular e mitológico que remonta aos primórdios da civilização, passa pela edênica serpente bíblica e encontra terreno fértil no cinema de fantasia e de animação, do qual é um dos pilares.



RELICI

É extremamente comum no repertório de todo viajante e conseqüentemente figura com frequência na literatura de viagens o hábito de se referir a países, cidades ou locais como seres vivos com os quais o viajante se envolve em relação de amor ou ódio. As cidades, principalmente, são evocadas em termos femininos e são comparadas a musas ou mulheres amadas, mas de acordo com os episódios que o viajante vivenciou nelas podem inspirar também sentimentos negativos similares aos que são provocados por alguém infiel. A esse expediente não se furta o próprio Thomas Mann quando escreve “Isto era Veneza, a bela, adúltera e suspeita – esta cidade meio conto de fadas, meio armadilha para forasteiros” (MANN, 2011, p. 47).

À primeira vista esse conceito original de antropomorfismo não transparece de forma direta na obra viscontiana, nem o diretor faz afirmações concretas no artigo enfocado sobre como o associa conceitualmente à sua obra presente ou futura. No texto publicado, afora o título, o termo em questão aparece unicamente numa frase isolada entre parágrafos: “O cinema que me interessa é um cinema antropomórfico” (VISCANTI, 2015, p. 206). Na sequência o autor mergulha em diversas considerações sobre seu trabalho com os atores, incluindo os chamados não-atores, concluindo com uma profissão de fé numa visão humanística da arte, onde a ausência do ser humano da tela apagaria qualquer outro valor restante no fotograma.

A experiência me ensinou sobretudo que o peso do ser humano, a sua presença, é a “única coisa” que verdadeiramente preenche o fotograma. O ambiente é por ele criado, por sua presença viva, e é pelas paixões que o movem que se conquista verdade e relevo. Ao passo que a sua ausência momentânea do retângulo luminoso vai reconduzir cada coisa a um aspecto de natureza imóvel (VISCANTI, 2015, p. 206).

Em *Morte em Veneza* Visconti promove uma inter-relação entre um ser humano movido por conflituosas paixões e uma cidade que se revela inicialmente um organismo vivo que o acolhe aberta e festiva e à medida em que ela própria



RELICI

129

adoece o enreda e arrasta na direção inexorável da morte. Von Aschenbach relaciona-se ao longo da narrativa com uma profusão de objetos, ou “coisas”, tanto em seus momentos de esplendor como de decadência. Nas palavras de Gilles Deleuze “objetos e cenários conduzem a uma realidade material autônoma, que lhes dá uma importância em si mesmos” (DELEUZE, 1990, p. 27). O conceito de esplendor define aqui primordialmente o projeto estético de uma direção de arte que recria com perfeição ambientes aristocráticos, ou ainda os lampejos que uma requintada direção de fotografia de inspiração pictórica lança em direção ao olhar do espectador. Já a decadência é evidenciada pela degradação progressiva da cidade enquanto o filme avança e simultaneamente Aschenbach se lança numa patética transformação corporal que tenta reverter sua vulnerabilidade diante da própria condição transitória. Se podemos falar de antropomorfismo neste recorte da obra viscontiana é no sentido de como as coisas se relacionam com os personagens, trazendo implícita uma “fala” que interfere em seus destinos e reconfigura suas personas. A fala da morte se faz presente em *Morte em Veneza* no vento *sirocco* que sopra incessantemente e através da representação da cidade vista em perambulações, onde a Veneza que simboliza a harmonia de ideais artísticos é gradualmente substituída por uma cidade impregnada pela peste, cujos ameaçadores signos de decadência se avizinham e se materializam em fogueiras espectrais, num trabalho estético rigoroso comandado pela direção de arte para sinalizar o empoderamento antropomórfico das coisas no interior da narrativa.

O FLUXO TEMPORAL DE UMA VIAGEM

Nos primeiros vinte e cinco minutos do filme Visconti se compraz em estabelecer um lentíssimo e contemplativo fluxo narrativo, onde de certa maneira recria de maneira sutil e elaborada o que poderia figurar como conteúdo de um *travelogue* ou de um guia de viagens. Ao invés do silêncio dos filmes mudos, o

Revista Livre de Cinema, v. 7, n. especial, Dossiê Cinema e Literatura de Viagens, p. 120-136, set,
2020

ISSN: 2357-8807



RELICI

130

Adagietto da Quinta Sinfonia de Gustav Mahler acompanha um barco que singra com vagar o oceano. Em seu interior Aschenbach se reveza entre a leitura e a observação de uma paisagem que se torna mais e mais familiar à medida em que o barco se aproxima da cidade. Em sua maior parte desprovidas de sentido narrativo tradicional, imagens do barco, da paisagem marítima e das edificações históricas da cidade se sucedem numa montagem sem pressa e os poucos incidentes que se sucedem entre a chegada à cidade e ao hotel fazem parte do repertório de uma boa parte dos viajantes: um passageiro que tenta forçar intimidade inconveniente, discussão com um gondoleiro sobre o percurso a ser tomado. A chegada ao luxuoso Hotel des Bains é representada nos mínimos detalhes, desde os procedimentos de *check in* ao processo de instalação do hóspede no quarto, ações que possibilitam ao espectador identificar Von Aschenbach como um homem rigoroso e metódico.

A rigor essas passagens se constituem naquilo que se convencionou chamar de “tempos mortos”. No vocabulário crítico do cinema essa expressão categoriza momentos da narrativa onde aparentemente nada de relevante acontece a ponto de afetar a trama, o cinema comercial costuma reduzir esses momentos a breves transições entre cenas ou a meros *establishing shots*. Em *Morte em Veneza* e em boa parte dos filmes de Visconti é atribuído um papel essencial aos tempos mortos e eles são plenamente integrados à dramaturgia dos filmes, atuando como dispositivos que ecoam o conceito da duração e as inter-relações entre espaço e tempo que fundamentam as obras do filósofo Henri Bergson, explicitadas numa cena do filme em que ao observar uma ampulheta semelhante a outra que havia na casa de seu pai, Aschenbach diz a seu amigo Albert que “começamos a perceber que a areia só escorre no final. Aí no último momento, quando não dá mais tempo, a gente percebe que é tarde demais para pensar nisso”.



RELICI

O CAMINHO MORTAL DA BELEZA

Para fazer frente ao dificultoso processo de transformar a prosa reflexiva de Mann em espetáculo cinematográfico, Visconti e Nicola Badalucco recorrem à criação de um personagem ficcional inexistente no livro, um amigo de Aschenbach chamado Albert, que aparece em vários *flashbacks* e cuja voz em *off* pode ser ouvida em algumas passagens. Cabe a Albert questionar, frequentemente em tom colérico, os principais conceitos que orientam a criação artística de Aschenbach, no momento mergulhado em profunda crise criativa, e definem seus ideais estéticos. Embora não seja citada no livro e tampouco no filme, a filosofia de Friedrich Nietzsche e seu estudo sobre a tragédia grega, em que confronta a embriaguez dionisíaca e a forma apolínea se faz presente de maneira sutil no teor das conversas entre os dois amigos. Alfred recrimina o compositor por julgá-lo imune aos sentimentos, temeroso de contatos, mesmo os mais corriqueiros, obcecado pelo desejo de equilibrar a todo custo a perfeição de suas obras com a de seu comportamento, encarando dessa forma a realidade como limitação. Diante do argumento de Alfred de que a criação da beleza é um ato espiritual e a beleza pertence aos sentidos, o compositor retruca enfaticamente que não é possível alcançar a beleza através da liberação dos sentidos, é somente através do absoluto controle dos sentidos que se pode algum dia alcançar sabedoria, verdade, e dignidade humana, aspectos indissociáveis da beleza artística. Todas essas digressões acontecem no momento em que o filme finalmente mergulha em sua trama central, transcorrido já um quarto de sua duração.

Em sua primeira atividade social da viagem, Aschenbach veste-se com minucioso apuro e dirige-se ao luxuoso salão de jantar, onde aos poucos sua atenção se volta para um núcleo familiar composto por uma vigilante criada, a mãe, algumas meninas e um rapaz adolescente cuja beleza magnetiza seu olhar desde um primeiro momento. É o jovem polonês Tadzio, e a partir desse episódio a *mise-*



RELICI

132

en-scène do filme se converte em um lento e meticuloso ritual descritivo que se traduz sob a forma de *raccords* de olhar e uma profusão de *zooms*, que colocam o espectador na condição de *voyeur* privilegiado, já que representam a visão subjetiva do olhar de Aschenbach. Através de uma sucessão de pequenos acontecimentos e da contínua observação que Aschenbach faz de Tadzio em seus espaços contíguos na praia, Visconti nos faz compreender o drama interior que se estabelece no íntimo do metódico e racional músico. O diretor confia plenamente que os recursos cinematográficos que emprega sejam capazes de dar conta de traduzir o que Mann pretende formular em sua novela, ao descrever o âmago dos sentimentos provocados pela beleza apolínea de Tadzio:

(...) Sócrates instruíra Fedro sobre o desejo e a virtude. Falava-lhe da cálida emoção que surpreende o homem sensível quando seus olhos se deparam com um símbolo da beleza eterna; (...) falava do temor sagrado que assalta um espírito nobre quando lhe aparece um corpo divino, um corpo perfeito, de como ele então estremece e fica fora de si, mal se atrevendo a olhar, venerando aquele que possui a beleza, disposto mesmo a oferecer-lhe sacrifícios como a uma estátua divina, se não temesse que o tomassem por louco. Pois a beleza (...) é simultaneamente visível e enlevadora (...) a única forma ideal que percebemos por meio dos sentidos e que nossos sentidos podem suportar. Ou o que seria de nós se acaso o Divino, a Razão, a Virtude e a Verdade se dispusessem a aparecer aos nossos sentidos? Não iríamos sucumbir consumidos pela chama do amor, qual Sêmele outrora diante de Zeus? Assim, a beleza é o caminho que conduz ao espírito o homem sensível - apenas o caminho, um meio apenas (...). (MANN, 2011, p. 39).

Ao se lançar em direção a novos territórios um viajante não almeja necessariamente ser confrontado pelo desconhecido, mas está consciente que essa é uma das possibilidades implícitas em sua partida do local de origem. A partir do momento em que se estabelece no espírito de Aschenbach a certeza de que está tomado por uma obsessão incontornável e que isso representa uma grave violação de seus rigorosos códigos morais e comportamentais, e mais ainda, uma afronta à sociedade onde é um artista consagrado, todo o propósito inicial da viagem cai por terra. Ele está agora impotente diante do desconhecido e entregue a pulsões



RELICI

133

amorosas que só podem se expressar de forma platônica. Thomas Mann cria e o roteiro preserva uma engenhosa forma de expressar o dilema moral de Aschenbach, que tenta sair às pressas da cidade, encerrando radicalmente o drama que o consome e é impedido por um problema corriqueiro de extravio de bagagem, tão comum na vida de viajantes. Um dos pontos altos do filme é a tomada em que Dirk Bogarde, ao ser informado da impossibilidade de seguir viagem, ao invés de demonstrar contrariedade estampa um evidente alívio em seu semblante, denotando a alegria íntima de Aschenbach em ainda permanecer em contato com a criatura amada.

A partir do retorno de Aschenbach a Veneza e sua descoberta de que a cidade está afetada por um surto de cólera oculto pelas autoridades para não afugentar os turistas, o filme assume um caráter de elegia fúnebre e os encontros com Tadzio tornam-se progressivamente agoniantes. Os luminosos caminhos venezianos tornam-se gradativamente um trajeto sombrio, o que torna os vestígios da peste cada vez mais evidentes. A obra termina sob um viés marcadamente pessimista e para enfatizar a desesperada tentativa de fuga de Aschenbach da irreversibilidade de sua decadência física, Mann e Visconti utilizam um recurso metafórico da busca pela juventude eterna, que se concretiza no uso de tintura de cabelo e maquiagem. Depois de um rejuvenescimento fugaz e ilusório os recursos de embelezamento derretem e escorrem sob o inclemente sol do Adriático, enquanto o compositor agoniza contemplando pela vez derradeira seu ideal de beleza, que se confunde com o infinito no horizonte distante, enquanto na trilha soam os acordes pungentes do *Adagietto*. Deduzimos então que sua última viagem será em um esquife rumo à Munique, que o honrará com pompas fúnebres.



RELICI

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando evocamos o conceito de literatura de viagem, é comum que ele seja associado à uma dimensão épica, principalmente devido ao teor das obras que foram apropriadas pelo cinema, porque a produção épica é um gênero muito cultivado pela indústria cinematográfica, uma vez que tem público cativo e amplas possibilidades comerciais. *Morte em Veneza*, embora co-produzido por um grande estúdio norte-americano, se insere numa linha mais intimista e não aventureira desse gênero literário e cinematográfico. É notável como tanto o escritor quanto o cineasta conseguem adensar banalidades que se sucedem rotineiramente numa viagem empreendida e extrair delas aspectos metafísicos, sem que se desconfigure seu vínculo com a realidade circundante.

É perceptível como os temas centrais deste filme ecoam na derradeira obra da Trilogia Alemã. Em *Ludwig*, o chamado “Rei Louco” da Baviera vive dilemas similares aos de Aschenbach, com a diferença de que sua busca de ideais de beleza não colide somente com os códigos morais de sua época, mas também com as razões de Estado. Visconti opera nestes dois filmes uma radiografia de mundos à beira de profundas transformações, no caso de “Ludwig” a unificação da Alemanha, em “Morte em Veneza” o universo da alta burguesia europeia que logo vai ser abalado pela eclosão da Primeira Guerra Mundial.

À época do lançamento do filme Visconti concedeu entrevista a um jornalista que diz considerar a novela datada e tematicamente pouco atual, questionando a razão de transformá-la em filme, ao que o cineasta responde:

Em primeiro lugar não creio que o discurso *manniano* de *Morte em Veneza* seja datado, no sentido de ultrapassado. Antes diria que o tema desta narrativa, ainda que transformado em “morte da arte” ou “preponderância da política sobre a estética, continua presente. (...) Sempre me atraiu o tema da possível divergência entre as aspirações estéticas e a vida de um artista, entre a sua existência, que aparentemente ultrapassa a história, e a sua participação nas condições “históricas” burguesas. (SANZIO, THIRARD, 1988, p. 143).



RELICI

Com o sucesso do filme reavivou-se o interesse pela música de Gustav Mahler, que havia caído em relativa obscuridade. A conjugação de suas sinfonias com as majestosas imagens viscontianas assinala um dos momentos em que o cinema concretizou uma das viagens mais inesquecíveis ao universo dos elementos que iluminam o espírito da criação artística.

REFERÊNCIAS

BACON, Henry. **Visconti: explorations of beauty and decay**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

BORDWELL, D. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Campinas: Editora Unicamp, 2013.

DELEUZE, G. **Cinema 2: imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

FABRIS, M. et al. (org.). **Esplendor de Visconti**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2002.

LAGNY, M. et al. (org.). **Visconti, classicisme et subversion**. Paris: Presses de La Sorbonne Nouvelle, 1999.

MANN, Thomas. **A Morte em Veneza**. Tradução de Eloísa Ferreira Araújo Silva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SANZIO, Alain; THIRARD, Paul-Louis. **Luchino Visconti**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1988.

STIRLING, M. **A screen of time: a study of Luchino Visconti**. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1979.

VALENTINETTI, Claudio M.. **Luchino Visconti: um diretor de outro mundo**. Brasília: M. Farani Editora, 2006.



RELICI

136

VISCONTI, L. “O cinema antropomórfico”. *Negativo*: Brasília, v. 1, n.1, 2015.

VISCONTI, Luchino. **Morte em Veneza**. Filme. Duração: 130 minutos. Ano de lançamento: 1971. País: Itália/França.