

## Uma novela, um filme, o amor e a morte em Veneza

Luiz Gonzaga Marchezan

UNESP-Araraquara

**PALAVRAS-CHAVE:** NOVELA, FILME, INTERTEXTO.

**KEYWORDS:** NOVELLA, FILM, INTERTEXT.

*Fedro*, o diálogo platônico, traspassa visivelmente a novela *A morte em Veneza*<sup>1</sup>, de Thomas Mann e, de forma velada, o filme *Morte em Veneza*, de Luchino Visconti. Sócrates, naquele diálogo, também voltado para o julgamento da retórica, observa para Fedro que o homem pode “tudo comparar e lançar luz sobre as comparações” (Platão, 1971: 244). Tal comentário filosófico encorajou-nos para esta comparação entre a novela de Thomas Mann e o filme de Visconti, considerados no seu processo criativo, de um lado, no âmbito do procedimento literário da citação, conforme Fiorin (1994: 30), sem estabelecer diferenças de conteúdo entre o texto citado e o citante e, por outro, no que envolve, segundo Compagnon (2007: 13), uma ablação, agora, no contexto da montagem do filme, mediante citações que realizam diferenças de conteúdo entre os textos citado e citante.

<sup>1</sup> Optamos pelo título *A morte em Veneza* (1979) para citar a novela de Thomas Mann, embora tenhamos utilizado a tradução que Eloísa Ferreira Araújo Silva realizou da obra do ficcionista, nomeando-a *Morte em Veneza* (2003), a mesma designação dada por Luchino Visconti para o seu filme voltado para uma versão da novela de Mann. O título de nossa escolha é da tradução feita por Maria Deling, mais próximo do original alemão: *Der Tod in Venedig*.

Platão encoraja-nos, dessa maneira, a fazer comparações. Segundo o método socrático: “Quem quer fazer discursos com arte deve dirigir a atenção ao que é provável” (Platão 1971: 259). Queremos discutir com probabilidades e comparar discursos artísticos; aproximar a novela de Thomas Mann do filme homônimo de Luchino Visconti, ambos, ao seu modo, permeados pelo discurso platônico acerca do amor presente em *Fedro*, um diálogo estabelecido por Platão aos seus 61 anos de idade. Ao lado disso, queremos lembrar que tanto Thomas Mann, como Luchino Visconti, diante da novela e do filme, voltaram-se para a narrativa *Tonio Kröger*, esta, depositária dos motivos que atravessam e sequenciam novela e filme.

O método interrogativo socrático, presente na constituição de *Fedro*, dá-nos o amor como uma “força natural” (*ibid.*: 224). O amor é filho de Poros, o deus da abundância – o mundo das ideias, com Penia, deusa da pobreza – a condição humana. O amor inspira, constrange, avilta. O amor está no homem, pulsa na sua alma; dirige a vida humana, o que transparece na analogia socrática no mito da parelha alada. De acordo com esta micro-narrativa, o amor é comparado com um carro alado, tocado por dois cavalos, um dócil e outro rebelde; ambos governados por um cocheiro. O cavalo dócil representa a coragem; o rebelde, o prazer desmesurado e o cocheiro, o intelecto. Caberá à inteligência, no caso, com sabedoria, mediar razão e desejo. O amor excita a paixão; excita o corpo e excita a alma; excita-a para o belo, para a sua visão; excita a vida do corpo e a intelectual, o amor filosófico. O amor leva ao delírio, para quatro tipos de delírio, segundo Platão, conforme o mesmo diálogo. Interessa-nos o quarto deles, o delírio erótico ou do amor filosófico. Este, sob o poder de Eros, dirige-se à sabedoria, a partir do conhecimento da “natureza da alma” (*ibid.*: 223) e sua posterior apreensão do valor do belo, superior ao da própria vida.

A inteligência, como quer a analogia platônica, mostra-se como “o guia da alma” (*ibid.*: 248); desse modo, orienta a temperança e a intemperança do amante diante de ações sublimes voltadas para a visualização do que é belo, do que entra pelos seus olhos (*ibid.*: 228), levando-o, até, ao entorpecimento, ao calor, à febre (*ibid.*: 230).

A discussão da questão acerca dos tipos de amor leva-nos aos mitos ordenadores do universo, com a presença dos deuses, dos seus feitos exemplares. Lemos em *Fedro*, no interior do contexto mítico, o engendramento do belo: sua matéria e imagem de beleza. Temos, desse modo, a presentificação de um momento original, eterno, que, na ordem natural das coisas do mundo, contrapõe-se ao que é ordinário no tempo, sem valor.

Desse modo, nossos propósitos passam por uma aproximação entre o pensamento grego, clássico, e o europeu, moderno, este, na figura de um duro alemão, o protagonista

da novela de Thomas Mann, também considerado por Luchino Visconti. De acordo com uma curiosa observação de Fernando Pessoa,

Os gregos talvez sentissem profundamente, ou intensamente, ou delirantemente, mas sentiam sempre racionalmente. As suas emoções nasceram razoáveis, mesmo quando nascidas fogosas e violentas. Não só não podemos como não devemos atingir essa qualidade, pois se tivéssemos o intelecto e o sentimento grego seríamos gregos da antiguidade e não europeus modernos. (Pessoa, s.d: 293)

Dessa forma, no âmbito da nossa intenção de análise, precisamos refletir acerca do intelecto grego com a sensibilidade da modernidade, marcada que é pela tristeza, exatamente o que move Gustav von Aschenbach, quer para Mann, quer para Visconti, a vagar melancólico por Munique e, depois, Veneza<sup>2</sup>. A personagem sente-se, quer na novela, quer no filme, numa situação intervalar, como que diante de uma fronteira entre os territórios de Poros e Penia. Aschenbach encontra-se inquieto e entristecido, cansado, negando-se, ao mesmo tempo, como artista, a viver situações ordinárias, da ordem do dia. A vida ordinária, para o artista, acontece sem o apreço do belo. O valor da beleza para Gustav von Aschenbach, veremos, mostrar-se-á superior ao da própria vida; conduzi-lo-á para a morte.

Diante disso, mostraram-se, também, para nós, curiosos, dois posicionamentos de Thomas Mann: o primeiro, no curso de um ensaio – “O artista e a sociedade”; o segundo, num trecho do prefácio de *A montanha mágica*. No ensaio de 1952, afirma o ficcionista: “O espírito não é monolítico, ele não é nenhum poder fechado, querendo formar o mundo, a vida e a sociedade à sua imagem” (Mann, 1988: 38). No prefácio de *A montanha mágica*, de 1924, notamos também a presença da mesma maneira de pensar, dual, presente já na novela de 1911, agora, aproximando a natureza humana da “fascinação da morte”, do “triunfo da desordem beirando a embriaguez sobre uma vida consagrada à máxima ordem...” (Mann, 1996: 195). Tais dualidades presentes no interior dos dois posicionamentos de Thomas Mann, para nós, sustentam, no interior da sua obra, as narrativas que contemplam a fala grave do mito, na sua ação discursiva diante de uma percepção do mundo por meio de situações que tencionam questões primordiais, inaugurais, de origens. Observamos, desse modo, como dissemos, que o teor daqueles ensaios do ficcionista encontram-se homologados no interior de suas obras literárias; incidem fortemente em *A morte em*

<sup>2</sup> Tanto a novela, como o filme, voltaram-se para um homem formado e que muda, ao lado de uma Europa, também constituída, mas que também se modifica diante do cenário europeu que precede a I Guerra Mundial.

*Veneza*, como já incidiram em *Tonio Kröger*. Tal dualidade é do expediente do mito. O mito, na obra de Thomas Mann, é um ato encenado com a função de reunir vozes constitutivas que promovam interlocuções entre as sensações e as percepções do espírito humano, da natureza humana, de ordem eterna, na formulação de um lembrete constante do eterno ressurgir, no horizonte da existência humana, dos seus mistérios. Algo que, como sabemos, participa das afinidades eletivas de Thomas Mann e adensa o seu processo criativo, sempre disposto, nas demandas das suas narrativas, a expandir o conhecimento acerca das sensações e percepções do espírito humano, acerca da vida.

O autor, noutro ensaio de 1929, “As posições de Freud na moderna história das idéias”, avalia as descobertas de Freud que, por meio de intenções médicas, buscou conhecer a vida sondando-a nos segredos, enigmas do inconsciente; mais, para Mann, Freud (1988: 150) estudou a “vida espiritual inconsciente”. Dessa maneira, segundo Thomas Mann (1988: 150): “Freud provou que o espiritual em si é inconsciente e a consciência é uma qualidade que se pode acrescentar ao ato espiritual, mas nada muda nele quando ela falta”. A revelação de Freud, assim, é que a consciência, por meio de disposições de ânimo, movimenta-se na trajetória entre uma sensação e sua percepção e no transitar entre a emoção e a razão. O júbilo do ficcionista para com a descoberta de Freud está no modo como o psicanalista localizou na pulsão algo do espírito como um desoxidante da alma, capaz de desafiar os fantasmas do destino, migrantes estes, sempre em êxodo, entre os territórios de Eros e de Tânatos. Para Freud, o instinto da morte sustenta-se da falta de tensão com outro instinto, o da vida, na ausência de desejo do vivo em voltar-se para a vivacidade, o vívido, o ânimo. A alegria de Thomas Mann para com o achado de Freud, enfim, encontra-se no modo como o psicanalista fez-se “no pesquisador do inconsciente”, o que lhe permitiu “conhecer a vida através da doença” (Mann, 1988: 152). A alegria maior de Thomas Mann, ao nosso juízo, naquele ensaio, talvez esteja no fato de constatar que desde *Tonio Kröger* trabalhara circunstâncias da vida, vivências, presentes também em *A morte em Veneza*, como em *A montanha mágica*, em que os protagonistas, com suas mentes atribuladas, debatem-se diante do conhecimento acerca da compreensão do seu mundo interior. Com *A morte em Veneza* e *A montanha mágica* as estratégias das duas narrativas de Mann compõem-se com uma mesma metáfora, a da doença, esta, como depositária de pensamentos, conscientes e inconscientes, que envolvem seus protagonistas diante de circunstâncias da vida e da morte. Luchino Visconti, por seu turno, ao filmar sua *Morte em Veneza*, vale-se, como dissemos, de *Tonio Kröger* e de alterações que promoverá no perfil de Gustav von Aschenbach, mantendo a mesma demanda das duas narrativas em questão de Thomas Mann: *A morte em Veneza e Tonio Kröger*.

*Tonio Kröger* e *A morte em Veneza* assemelham-se no modo como, de início, Tonio e Aschenbach, principais personagens, vivenciam, na primavera, situações estranhas, bizarras, paradoxais, objetivadas entre sensações ora de cansaço, ora de euforia e fuga, desejo de viajar. Ambos, nesses momentos iniciais das narrativas, vagam por Munique, deparam-se com estátuas e, entre múltiplas sensações, decidem-se por viajar, em barcos; o primeiro, para a Dinamarca; o segundo, para Veneza. No âmbito das duas histórias, quer por meio de diálogos ou através de um narrador onisciente, leremos posições acerca do comportamento do artista, do processo criativo da arte, ao lado de suas visões acerca do amor. No caso da novela, Thomas Mann traz tais discussões diante das circunstâncias mitológicas do diálogo *Fedro*, de Platão. Luchino Visconti faz do escritor de Mann, Aschenbach, um músico, num elogio a Gustav Mahler, que esteve nas intenções iniciais da novela de Mann, situação do conhecimento de Visconti. Além do que, o cineasta retirará da sua *Morte em Veneza* o diálogo da obra de Mann com a mitologia grega, sem se distanciar, no entanto, do contexto dos diálogos entre Sócrates e Fedro; dialogará com *Tonio Kröger* por meio de conversas tensas entre um compositor e seu regente – Gustav e Arthur, em meio às lembranças da vida familiar do compositor, calcadas na vida familiar de Gustav Mahler, nas suas conversas com Bruno Walter, seu regente, e transparentes nas imagens do fluxo de pensamento do protagonista.

Gustav Mahler perfaz o mesmo perfil do cinquentão Gustav von Aschenbach. Mahler morreu em 1911, aos cinquenta anos, no ano da composição de *A morte em Veneza*. Podemos ler, curiosamente, numa carta de Thomas Mann (2002: 6-7) endereçada para Theodor Adorno: “[...] minha relação com a música tem alguma vocação, eu sempre entendi de música literária, sempre me senti meio que um músico [...]”. Ou, anteriormente, no prefácio de *A montanha mágica*:

A música sempre influenciou meu trabalho, formando fortemente meu estilo. Os poetas são, na maioria das vezes, outra coisa no fundo, eles são pintores ou gráficos ou escultores ou arquitetos deslocados ou outra coisa qualquer. Quanto a mim, eu pertença aos músicos entre os poetas. O romance sempre foi para mim uma sinfonia, um trabalho de contraponto, um tecido de temas no qual as ideias têm papel de motivos musicais. (Mann, 1996: 138)

Luchino Visconti cultivou por décadas a vontade de filmar Thomas Mann. Encenou num balé, em 1956, *Mário e o mágico* e o espetáculo contou com os elogios de Mann; depois, com *Rocco e seus irmãos*, em 1960, homenageou Thomas Mann, já falecido: tratou-se de um tributo a *José e seus irmãos*. Numa entrevista ao jornalista Stefano Roncorini, do final

dos anos 60, o cineasta ponderou: “Quando se lê Thomas Mann é preciso compreender o que ele quer expressar” (Roncoroni, 1996: 11); depois, resoluto, na mesma entrevista, confessou que conhecia “perfeitamente as páginas de Thomas Mann” (*ibid.*: 16); mais, disse: “conheço muito bem tudo dele” (*ibid.*: 22). Mesmo assim, somente em 1971 filmou *Morte em Veneza*, antigo projeto seu, pelo qual viajou por Budapeste, Estocolmo, Helsinque e Varsóvia à procura de um ator que representasse Tadzio<sup>3</sup>, um símbolo da beleza platônica, conforme quesito da novela de Mann (2003: 38): “[...] a cabeça de Eros, com o reflexo amarelado do mármore de Paros, sobrancelhas finas e sóbrias, têmporas e orelhas cobertas pela sombra sedosa dos cabelos encaracolados, que desciam em ângulo reto a partir da frente”.

Luchino Visconti mostrou-se sempre bom leitor de Thomas Mann, sem sobrepor, ao seu roteiro, o texto de Mann; manteve diálogos com a obra do ficcionista alemão e com *Fedro*; constituiu sua narrativa no interior de um senso de fragmentação que lemos na novela, conseguida, no filme, por ablação, então, conforme Compagnon (2007: 13): “Quando cito, extraio, mutilo, desenraizo [...]. Volto atrás: re-leio”.

Luchino Visconti, com isso, distancia-se ou minimiza o solipsismo da novela de Mann; afasta-se das “fábulas delicadas” (Mann, 2003: 62) do escritor Gustav von Aschenbach, imersas em micronarrativas da mitologia grega, substituindo-as com diálogos fortes entre o compositor Gustav von Aschenbach e seu regente acerca da criação artística, ao lado de lembranças da vida familiar consideradas pelo músico, sempre próximas da biografia de Gustav Mahler, tudo, no filme, trabalhado com a disposição do fluxo de consciência.

*Tonio Kröger* trouxe-nos já a figura do “burguês errante” (Mann, 1979: 46), o que, inicialmente, perde-se no interior dos propósitos da arte para, a seguir, extenuado pela dúvida, querer viajar, com a finalidade de, numa viagem, autoanalisar-se sem se deixar surpreender por si mesmo, algo impossível para os papéis dos protagonistas de *A morte em Veneza*, quer na novela, quer no filme. Da figura daquele viajante errante de *Tonio Kröger* nasce a pergunta que ronda as três narrativas em questão: “o que é o artista?” (*ibid.*: 31). Assim, as duas novelas e o filme dramatizarão intensamente tais circunstâncias da arte.

Acontece que Tonio Kröger, num debate infindo que trava com a artista Lisavietta Ivánovna, amiga sua, não ficará surpreso com sua conclusão: a de que o seu amor pela vida é tão burguês como o que nutre pela arte. O escritor Gustav von Aschenbach, na sua

<sup>3</sup> Bjorn Andersen, de Estocolmo, com 15 anos de idade, foi o 38º garoto observado por Visconti nas suas buscas, pelo leste Europeu, por um ator que representasse Tadzio.

solidão, perceberá o contrário; concluirá o contrário com a morte e no interior da metáfora da doença que Thomas Mann elabora para *A morte em Veneza*, seguida, musical e plasticamente, pelo filme de Luchino Visconti.

A metáfora da doença elaborada por Mann em *A morte em Veneza* conta com a cólera disseminada em Veneza pelo siroco, contraída por Aschenbach, ao mesmo tempo em que o protagonista vê-se surpreendentemente envolvido com a visão plástica da beleza, incorporada por Tadzio, esta, idealizada nos moldes de uma discussão entre Sócrates e Fedro, no diálogo de Platão. Fedro e Sócrates conversam à sombra de um plátano, às margens do Ilissos e o diálogo, como sabemos, traz uma discussão acerca da alma humana e do amor, do amor filosófico, que excita para o belo.

Gustav von Aschenbach, na novela, diante de Tadzio, transparece embriagado; conforme o narrador: “[...] num êxtase delirante” (Mann, 2003: 57), que acredita

[...] “captar [...] o Belo em si, a forma enquanto pensamento divino, a perfeição única e pura que habita o espírito e da qual se erigira ali uma cópia humana, um símbolo leve e gracioso para adoração. Era a embriaguez, e o artista que envelhecia acolheu-a sem hesitar, sim, avidamente. (*ibid.*: 57)

A consonância entre a novela e o diálogo de Platão é muito forte, como no trecho abaixo, que alonga o êxtase do protagonista diante da figura de Tadzio:

Desse modo pensava Aschenbach em seu êxtase, essa era a dimensão do seu sentir. E o marulho das ondas e o brilho do sol teceram a seus olhos uma imagem sedutora. Era o velho plátano próximo dos muros de Atenas – aquela sombra sagrada, perfumada pelo aroma das flores do agnocasto [...] O riacho muito límpido cascateava no cascalho liso aos pés da árvore de ramos estendidos; as cigarras ciciavam [...] dois homens estavam estendidos, protegidos do calor do dia; um velho e um jovem; um, feio, o outro, belo; a sabedoria junto à graça. E entre amabilidades e gracejos espirituosamente sedutores, Sócrates instruía Fedro sobre o desejo e a virtude. Falava-lhe da cálida emoção que surpreende um 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. (*ibid.*: 58)

Noutro momento de total embriaguez de Aschenbach, o protagonista verbaliza, diante da figura de Tadzio:

Pois a beleza, Fedro, grava bem isso, apenas a beleza é simultaneamente divina e visível; ela é, portanto, o caminho do sensível, ela é, meu pequeno Fedro, o caminho pelo qual o artista alcança o espírito [...] Pois é preciso que saiba que nós, poetas, não podemos percorrer o caminho da beleza sem que Eros se interponha, arvorando-se em nosso guia: sim, ainda que sejamos, a nosso modo, heróis e guerreiros disciplinados [...] pois a paixão é nossa sublimação, e nosso anseio não pode deixar de ser amor – para nossa satisfação e para nossa vergonha. (*ibid.*: 90)

A situação acima, do texto de Thomas Mann, corresponde à que incorporou de Platão, no momento em que Sócrates define, para Fedro, o amor e depois, o amor por delírio:

A maioria dos homens não nota, entretanto, que ignora a essência das cousas [...] É evidente que o amor é desejo. Sabemos, porém, que os que não amam também desejam os objetos que são belos. Quando o desejo, que não é dirigido pela razão, esmaga em nossa alma o prazer do bem e se dirige exclusivamente para o prazer que a beleza promete e quando ele se lança, com toda a força que os desejos intemperantes possuem, o seu poder é irresistível. Esta força toda poderosa, irresistível, chama-se Eros ou Amor. Mas, meu caro Fedro, não te parece que eu estou falando sob uma inspiração divina? [...] Na verdade, este lugar parece ser divino. (Platão, 1971: 211-12)

Para a questão da beleza como questão amorosa e vista pelo quarto tipo de delírio, começa Sócrates por dizer a Fedro: “A alma que nunca contemplou a verdade não pode tomar a forma humana”. Depois:

Ora, de tudo o que temos dito chegamos à quarta espécie de delírio; é quando alguém neste mundo vê beleza. Recordar-se então da beleza verdadeira; recebe asas e deseja voar para o alto; não o podendo, porém, dirige o olhar para cima esquecendo os negócios terrenos e dando, desta maneira, a impressão de delirante. De todos os entusiasmos este é o melhor e da mais perfeita origem; saudável para quem o possui e dele participa. Quem é atingido por este delírio ama o que é belo e chama-se amante. (*ibid.*: 250)

O mito faz-se presente, atua numa dada situação, quando as coisas do mundo encontram-se fora de um ato de percepção, momento em que não se tem consciência do objeto do pensamento, instante em que esse pensamento, por isso, não se objetiva. Esta é a realidade da matéria do mito, voltada, no caso, para valores transcendentais. Desse modo, a lição do mito procura alojar-se na fenda de uma falta, de uma dor, num corpo e, assim, instalar uma dúvida, um impasse, indiferente com quem quer que seja, provocando a identidade de quem subjugou e fazendo da situação sua fala exemplar.

Diz-nos também o mito que a inteligência, como guia da alma, falha e que o encontro com o erótico possibilita a superação de um impasse por meio de uma união, renunciada a condição humana, com o divino, a beleza divina, assunto que as novelas *Tonio Kröger* e *A morte em Veneza*, seguida pela sua versão cinematográfica, observaram desde o início de suas narrativas, a partir, inclusive, de pequenos abalos, provocantes, de momentos já comentados entre seus protagonistas diante de situações estranhas, bizarras. Sócrates orienta Fedro para o conhecimento da natureza da alma humana, a fim de provocá-lo para conhecê-la na sua têmpera, principalmente quando no seu estado candente, o do delírio. O Thomas Mann ensaísta escreveu, julgou, diríamos, em 1952, já bem experiente, no ensaio que comentamos, que o espírito não é uno, assim como em 1929, noutro ensaio que também comentamos, louvou Freud no modo como o psicanalista percebera que o espírito manifesta-se de forma anárquica.

Diante do que consideramos temos, conjugadas, no âmbito da concepção da beleza e do processo criativo, de um lado, a força do excêntrico; do outro, a do gênio, centrado no espírito puro, ambos, meios que elaboram o entendimento da arte sem e com transparência, perfeição. Entre os tais modos de percepção e da produção da arte, encontra-se a vida, na sua força, que impõe uma relação de sensibilidade entre o homem e o seu fazer. Mahler enfrentou tal dilema diante da música clássica europeia, alemã, precisamente, pós-Wagner e teve, no espírito sinfônico, uma saída para a tensão entre a arte e a vida, na aproximação com as músicas populares da infância, para ele, singulares, misteriosas, da sua lembrança e citadas nas molduras sonoras das suas composições. Dessa maneira, e diante de um momento de rupturas históricas e culturais da sociedade europeia, Mahler, com sua música, provocou uma polêmica, dado o modo como fundiu a tradição com a modernidade, na maneira como associou motivos musicais díspares como que no bojo de um processo mental. Estas são as condições do filme de Visconti localizadas no projeto da sua narrativa, próprio de uma inventiva fundamentada no conhecimento da obra de Thomas Mann e presentes nas intencionalidades não realizadas do ficcionista e do conhecimento do cineasta, tudo, transposto para a versão cinematográfica da novela, sustentada no diálogo entre Gustav e Arthur. Os tensos diálogos entre Aschenbach e Arthur, como dissemos, ocupam o lugar das micronarrativas da novela, ligadas à mitologia grega; no filme, representam a construção da consciência musical de Mahler.

Desse modo, no filme, Gustav von Aschenbach apresenta-se, a fim de não desfigurar o protagonista de Mann, como um Mahler às avessas, no papel do compositor de uma arte musical que contrariou o seu público porque equilibrada, transparecendo, porém, nos questionamentos de Arthur, alter ego de Aschenbach, no transcurso de inúmeros diálogos,

o equivalente ao pensado por Mahler, para a sua música, na trajetória do processo criativo. Ao lado disso, há que se considerar ainda que, a beleza platônica, na novela, concretiza-se no filme: Aschenbach vê beleza na figura de Tadzio. A beleza, assim, deixa de ser uma idéia, ao mesmo tempo em que se faz paixão, abalando, visivelmente, a constância do comportamento do compositor, que liga a arte ao equilíbrio e à moralidade. A concepção idealista de beleza, como trabalho, produto do trabalho formal, da parte do músico, assim, esboroa, dilui-se, uma vez que a visualiza na figura de Tadzio, pela qual se apaixona. Faz-se, desse modo, no filme, visível, o delírio do amor filosófico. Dessa forma, Aschenbach percebe a beleza conforme o seu interlocutor, Arthur; nota-a espontânea, sem o trabalho do artista; ela preexiste à concepção do artista, como na figura viva de Tadzio. Tais conflitos, no filme, transparecem de modo mais enfático que a maneira expressa pela novela. Assim como o filme conta-nos, numa cena longa e muda, a morte de Gustav von Aschenbach: diante do mar e de um profundo silêncio, momento em que temos da narrativa de Visconti a sugestão de que a apreensão da beleza, conforme Sócrates, como da música, conforme Thomas Mann, são superiores à da própria vida.

A vida, enfim, para quem vive – Tonio ou Aschenbach, de uma forma burguesa ou ascética, revela-se como uma realidade limitada; a beleza é dos sentidos; ela é sentida, viva, incorpora o seu amante. Para Gustav von Aschenbach, no entanto, a realidade degrada; a beleza é um ato espiritual; a verdade, a dignidade, o domínio dos sentidos levam à sabedoria. A arte, para ele, não deve ser ambígua; deve ser monolítica. Para Mahler, o que apreendemos, conforme Arthur, é que a música é uma arte ambígua, nada monolítica; a ambiguidade faz-se clara no seu ânimo, vivido, então, pelo músico Aschenbach, no seu delírio, febril, já com cólera, no interior da metáfora da doença e diante da figura de Tadzio, à beira da morte e frente ao mar.

*A morte em Veneza* foi escrita no mesmo ano da morte de Mahler, um dos maiores compositores de todos os tempos. Visconti, leitor integral de Thomas Mann, sabedor das vontades do ficcionista, troca, reafirmamos, a função do protagonista da novela; faz de Gustav von Aschenbach um compositor e dá ao filme um tom elegíaco a partir do espírito da música. A trilha musical incide na 5ª Sinfonia de Mahler, no seu quarto movimento, do adagietto, um pequeno adágio – lento, utilizado para indicar um movimento lento, no caso, para enfatizar o dilaceramento de Aschenbach, o protagonista do filme que performa, ao seu modo, intelectuais torturados por dúvidas, buscas, rejeições e que morrem, por isso, esgotados, física e psicologicamente, como Mahler.

Gustav von Aschenbach, o músico, no belo filme de Luchino Visconti, ouve a vida, nos seus mínimos sons; observa-a na sua harmonia, sinfonia. Sons de pratos e talheres do Lido;

som da lagoa de Veneza, do mar. A música sustenta o tempo do olhar; orquestra o tempo e o espaço do filme. Aschenbach não presta atenção para o que os outros falam: gondoleiro, gerente de hotel, gerente de banco (os dois gerentes aparecem, aos seus olhos, falastrões); não ouve ninguém, não distingue a voz de ninguém, não tem sintonia com ninguém. Faz da vida que vive, sua sinfonia; distancia-se, como Mahler, mais uma vez, do seu tempo.

O delírio de Gustav, no filme, como na novela, é o platônico; prende-se ao amor filosófico pela beleza. Acrescenta-se a isso, no filme, um *flash-back* em fluxos que retomam passagens da biografia de Mahler no interior de um delírio de Aschenbach, momentos em que sua composição musical é questionada, dada a maneira como mostrou-se, para o público, obsessivo diante da sua poética. O equilíbrio, a busca pela essência das coisas, persegue tanto o ficcionista como o músico, próximo um e distante o outro do gosto que move o cenário das artes da época.

As narrativas de Thomas Mann em questão oscilam entre certezas e dúvidas e promovem nos seus protagonistas a autopercepção, o mesmo seguido por Visconti, diante da vida do protagonista, um compositor. Acontece que tanto o ficcionista como o músico, formalistas, desprezam, na prática, a vida, a experiência, e, por isso, perdem-se, de repente, diante do desejo de viver a sedução pelo belo, do aparecer de uma ideia que os leva para múltiplas outras ideias, ao delírio, num jogo de aparências entre ideias.

Tal é a trajetória dos delírios filosóficos dos Aschenbach; do filme de Visconti, mediante a figura de Tadzio, coloca-nos, plasticamente, a dúvida de Platão: as aparências são desarmonicas, não são mentiras e ocorrem, passam pelo espírito por toda a vida, em todos os tempos. E para o tempo coube uma analogia, agora, da lavra de Thomas Mann, seguida por Luchino Visconti: a analogia entre a vida e a ampulheta, para quem o tempo da vida escoava como, na ampulheta, a areia. Não há muito tempo para pensar o que vale a pena pensar e muito menos o que vale a pena pensar quando não há mais tempo para pensar. A lição da ampulheta volta-se contrária para o que viveu a rigidez de um espírito monolítico e se vê despertado para o contrário num lugar tão divino como o Ilissos – Veneza, esta, um lugar fascinante, produto da contingência dos tempos, situada entre o oriente e o ocidente, formada de muitas pedras e que traz nos seus traços tanto a sensualidade do bizantino como as aspirações do gótico, o que fascinou a tantos artistas, e, mais profundamente, o conde Luchino Visconti di Madrone, herdeiro, desde o século XIV, do duque de Milão e comunista.

A questão do amor platônico, para Luchino Visconti, pode ser entendida como uma questão de um amor ascensional, a partir do corpo, que transcende o corpo, formas literárias, formas da narrativa e estabelece um jogo de máscaras em que se desdobram situações

ficcionais, de livros dentro de livros, de livros com a música<sup>4</sup>, como ao lado de outras, biográficas. O corpo, no âmbito do amor platônico, impõe-se, destaca-se como uma certeza. O corpo de Tadzio, sozinho, no ambiente da cidade ou no interior do Hotel Lido, traduziu para Aschenbach a inesperada materialização da beleza; na praia do hotel, por meio das íntimas brincadeiras com Jaschiu, o mesmo Tadzio manifestou-lhe, além de beleza, sensualidade. O que lemos na novela, lemos e vemos no cinema; percebemos melhor, assim, por sua vez, que o corpo de Aschenbach, tocado pela visão do belo, excita-se, momento em que a narrativa de Mann, a partir da febre do intelecto, funde o erótico com o colérico, da febre disseminada pelo siroco e que condena Gustav von Aschenbach à morte.

Veneza sempre despertou escritores, pintores, músicos como um espaço para a morte; encontram-se enterrados em seu cemitério, na ilha de San Michele, muitos integrantes do mundo artístico. O séquito de um enterro da cidade para San Michele, uma ilhota próxima do Adriático, faz-se num cortejo silente, por gôndola, onde, segundo os costumes venezianos, durante o percurso do enterro, somente os remos na água devem ser ouvidos. A entrada irregular de Gustav em Veneza, com gondoleiro falso, dissimulado e que mal se comunica com o artista, atenta-nos para um detalhe metafórico: Aschenbach, o renomado artista alemão, viaja até Veneza para morrer. Dada a falta de comunicação entre o artista e o gondoleiro, o silêncio entre ambos, lemos e ouvimos na novela e no filme apenas o barulho dos remos de uma gôndola na lagoa, que nos move a fazer uma comparação entre a entrada irregular de Aschenbach em Veneza com o seu ingresso numa dimensão desconhecida, a da morte, através de uma gôndola, como num cortejo fúnebre.

O cenário de Veneza é o de um espaço marcado, e, por isso, não devemos nos esquecer que, no mínimo, sempre é revisitado no interior das impressões previamente conheci-

---

<sup>4</sup> No âmbito de nossas discussões não incluímos, de Thomas Mann, o romance *Doutor Fausto*, obra que Luchino Visconti também considerou no interior do seu filme. Leverkühn, protagonista do romance, é um músico radical, obsessivo, como a principal personagem de *Morte em Veneza*. Tal como ela, contrai uma doença depois que, num bordel, relaciona-se sexualmente com uma prostituta, Esmeralda. Tanto no romance, como no filme de Visconti, Leverkühn e Aschenbach, uma vez com Esmeralda, incorporam a doença: a sífilis e o cólera. Ambos, uma vez doentes, terão a mesma inquietação criativa, impetuosa, que, analogicamente, podemos estabelecer entre o modo como o mal multiplica o seu vírus com o modo através do qual o processo criativo multiplica os seus motivos. Há que se lembrar, por último, uma passagem do capítulo XXII do *Doutor Fausto*, em que Leverkühn, nos moldes do Mahler homenageado por Visconti em seu filme, constrói, para os novos tempos, uma poética musical dissonante, algo, segundo Leverkühn, que estabelece uma “indiferença de harmonia e melodia” (Mann, 1984: 59). No filme de Visconti, mais uma vez, Gustav von Aschenbach chegará em Veneza por meio de um barco de nome Esmeralda.

das a seu respeito, e, principalmente, por meio das observações dos artistas que admiram a atípica cidade italiana. Gustav von Aschenbach, artista de renome, visita Veneza diante do que já sabe sobre a cidade e sua beleza, sobre as proporções da sua beleza. Veneza atraiu e destruiu Gustav von Aschenbach; fez-se, para ele, num lugar de criatividade e conspiração. Veneza, assim, constitui-se, para todos, do já dito, com algo ainda para dizer enquanto cenário de arte; mostra-nos, desse modo, lugar de um discurso de Visconti para comparações entre o citado e o citante. Para isso, compõe-se de uma semântica espacial ambígua, para nos anunciar quer um ficcionista, quer um músico, divididos, febris, entre os seus sentidos de entendimentos pessoais das coisas e de si, convulsionados pela cólera, ao lado das suas percepções sobre o belo, a sensualidade, de maneiras febris, instáveis.

O cinema de Visconti faz-se, dessa maneira, dramático, como preferiu o cineasta, a partir do momento em que desmontou o ponto de vista da novela, centrado num narrador onisciente. Em *Morte em Veneza*, o filme, sua personagem principal mostra-se pela sua alma; pensa num só fluxo e traz-nos da memória de tal pensamento, os diálogos mantidos, no caso, para nos lembrar as polêmicas conversações entre Gustav Mahler, compositor e Bruno Walter, seu regente. Desse modo, o ponto de vista do filme transparece-nos melodramático, teatral e nos coloca, dessa forma, diante da co-presença com motivos contíguos manifestos no diálogo de Platão, com motivos de *Tonio Kröger*, *Doutor Fausto*, ao lado das ponderações ensaísticas do ficcionista, consideradas, certamente, pelo cineasta. Mostra-nos, assim, Visconti, que é leitor incomum da obra de Thomas Mann; apropria-se da sua obra, o que transparece, conforme Compagnon (2007: 19), nos “patamares múltiplos e sucessivos da enunciação”. Mais; Luchino Visconti faz, da novela de Thomas Mann, esta, resultante de seqüências múltiplas mediante a presença de micronarrativas da mitologia grega, um conto, produto de uma só seqüência, resultado do exercício da ablação, de acordo com Compagnon (*ibid.*: 14), por meio de uma leitura que “repousa em uma operação inicial de deprecação e de apropriação de um objeto que o prepara para a lembrança e para a imitação [...]”, a imitação, assim, ao nosso juízo, de uma metáfora, a da doença, de uma doença febril, que reverbera instabilidades no seu paciente, retirando-o de suas certezas monolíticas, a fim de apropriar-se da figura, da metáfora e exaltar, indiretamente, Gustav Mahler, um espírito crítico, livre diante do seu saber, dono de uma vontade extratemporal.

Visconti, como já vimos e temos notícia, trabalha na fronteira entre as artes literária, cinematográfica e teatral; o resultado do seu trabalho, de fato, passa por um exercício entre os sentidos verificados em patamares de enunciações diversas, de onde retira, dos gêneros artísticos que sobrepõem, como no caso, um amálgama a fim de que sobressaia

na voz da sua narrativa, onisciente e onipresente, o ponto de vista de um cinema autoral que não faz concessões diante dos seus objetivos.

Luchino Visconti manteve o seu Aschenbach platonicamente inquieto, empenhado no seu conflito, no estado de suas hesitações; imitou a metáfora de Mann a fim de apropriar-se de um projeto não realizado do seu amigo escritor sobre um amigo do escritor, Gustav Mahler<sup>5</sup>, este, que desafiou o pensamento monolítico ainda presente na música alemã, de estrato wagneriano, fazendo nela, então, incursões de um pensamento circunstancial, transitório, contemporâneo, novo. Para o cineasta Luchino Visconti, chegar, com seu filme, ao novo, como na ficção de Thomas Mann, aconteceu desenvolvendo o estilo musical, preferido do amigo escritor, o de escrever por contrapontos, por meio de um tecido de temas, como se fosse de motivos musicais, nos moldes como Mann expôs para Adorno em carta comentada.

Visconti exercitou, de fato, por ablação, conteúdos de citações de obras diversas de Thomas Mann; trabalhou com planos diferentes de enunciação, resultantes da sua leitura da obra de Mann, ao lado do intento de um resultado para o seu cinema autoral, de um projeto pessoal, maduro no tempo, seguro na sua poética.

## BIBLIOGRAFIA

- CARPEAUX, Otto Maria (2005). *Ensaios reunidos (1946/1971)*. Rio de Janeiro: Ed. Topbooks, 2005. . (1968). *Pequena história da música*. Rio de Janeiro: Ed. Tecnoprint.
- COMPAGNON, Antoine (2007). *Ablação. O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- FIORIN, José Luiz (1994). "Polifonia textual e discursiva". In *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Ed. USP, 29-36.
- MANN, Thomas (2003). *Morte em Veneza*. Trad. Eloísa Ferreira Araújo Silva. Rio de Janeiro: O Globo/São Paulo: Folha de S. Paulo.
- (1979). *Tônio Kroeger*. Trad. Maria Deling. São Paulo: Abril Cultural.

<sup>5</sup> Para Roberto Minczuk (2009: 9), regente da Orquestra Sinfônica Brasileira do Rio de Janeiro, segundo Mahler, "a arte da direção é antes de tudo a arte das transições". Para tais poderes com mediações da parte do compositor, observa Carpeaux (2005: 531) que se encontram presentes na composições de Mahler "canções populares, marchas militares, ladainhas de aldeia e danças folclóricas da Moravia", o que o coloca como um "intelectual requintado, compositor pós-wagneriano", em cuja música ouvimos, de fato, o novo, nos seus "elementos discordantes, problemáticos, assim como foi problemático o homem Mahler". Diante disso, segundo, ainda Carpeaux (*ibid.*: 534), a música de Gustav Mahler faz-se, "impura", dissonante, conforme o crítico. Os contemporâneos do compositor, o público, viam-no, ainda conforme Carpeaux (*ibid.*: 259), como "ultramoderno". Visconti conta-nos tal impasse de Mahler na pele do seu Aschenbach, melancólico e melodramático compositor ligado à transição entre os séculos XIX e XX.

- (1984). *Doutor Fausto*. Trad. Herbert Caro. Rio de Janeiro: Ed. Record.
- (1988). "O artista e a sociedade". In *Ensaaios*. São Paulo: Perspectiva, 29-37.
- (1988). "A posição de Freud na modernidade histórica das idéias". In *Ensaaios*. São Paulo: Perspectiva, 137-55.
- (2002, 10 de novembro). "Música literária e arte da blasfêmia no «Doutor Fausto»". Carta a Theodor Adorno. Trad. Luiz Repa. *Folha de S. Paulo*. Mais! São Paulo, 6-7.
- (1996). "A montanha mágica, de Thomas Mann – uma concepção política peculiar. Introdução à Montanha mágica". Trad. Richard Miskolci. *Perspectivas* 19. São Paulo, 131-42.
- MINCZUK, Roberto (2009). "Gustav Mahler, o regente compositor". In Mahler. São Paulo: Abril Coleções. Sinfonia n. 5 em dó sustenido maior. 1 CD. *Coleção Grandes Compositores da Música Clássica*.
- PESSOA, Fernando (s.d). *Páginas de estética e de teoria e críticas literárias*. Lisboa: Ática.
- PLATÃO (1971). *Fedro*. Trad. Jorge Paleikat. Rio de Janeiro: Ed. Tecnoprint.
- RONCORONI, Stefano (1970). In VISCONTI, L. Diálogo com o autor. *Os deuses malditos*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 3-26.
- VISCONTI, Luchino (1999). *Morte em Veneza*. Manaus: Warner Bros.
- Obras consultadas:
- MANN, Thomas (1979). *A morte em Veneza*. Trad. Maria Deling. São Paulo: Abril Cultural.
- PLATÃO (2000). *Fedro*. Trad. Pinharanda Gomes. 6ª. ed. Lisboa: Guimaraes.

## RESUMO

Este artigo compara a novela *A morte em Veneza*, de Thomas Mann, com sua versão cinematográfica, dirigida por Luchino Visconti.

## ABSTRACT

This article compares Thomas Mann's *The death in Venice* with its cinematographic version directed by Luchino Visconti.