



## **A MORTE EM VENEZA: A MÁSCARA E O GROTESCO NAS OBRAS DE THOMAS MANN E LUCHINO VISCONTI**

Lucilene Soares da Costa  
UEMS

### Introdução

Um exercício comparativo tendo como objeto a novela de Thomas Mann *A morte em Veneza* (1912) e sua adaptação homônima para o cinema, realizada em 1971 pelo diretor italiano Luchino Visconti, constitui um daqueles momentos privilegiados para o descortino das sutis e profundas relações entre cinema e literatura a partir do limiar do século XX. Um olhar atento, imediatamente, seria sensível às peculiaridades próprias a cada linguagem (a cinematográfica e a romanesca), à complexidade e ao belo acabamento alcançado por ambas, e deixaria em suspenso, por certo tempo, juízos hierárquicos como os de fonte e adaptação ou quaisquer outros que vissem na novela um parâmetro fixo para o qual todas as outras manifestações dela derivadas deveriam convergir.

Tal perspectiva, de certa maneira, contrasta com a adotada pelo crítico alemão Anatol Rosenfeld, um dos mais argutos estudiosos da obra do autor de *A montanha mágica*, em seu livro *Thomas Mann*, que vê na novela um obra-prima incomparável. Essa coletânea de ensaios póstuma, organizada a partir de textos escritos para jornais em épocas diversas e só recolhidas vinte anos após sua morte, nos dá uma mostra da extensa erudição de Rosenfeld sobre a personalidade e obra de Thomas Mann, e ainda apresenta, ao final, um belo ensaio sobre o filme de Visconti. Pelas razões expostas, será justamente a partir desse último ensaio que buscaremos articular o eixo do processo comparativo, realizando, por vezes, um contraponto em relação a algumas posições adotadas por Rosenfeld.

## I - A máscara social

Gustav Aschenbach, personagem central da novela *A morte em Veneza*, aproxima-se em sua concepção da temática privilegiada nas obras de Thomas Mann, qual seja, a relação problemática entre o artista e a sociedade burguesa, entre arte e estrutura social. Não por acaso, em poucas páginas Aschenbach, escritor, ensaísta e poeta de renome- a mística em torno da figura do artista está presente em outras obras de Mann como *O eleito* e *Dr. Faustus*- já é substancialmente delineado: homem de meia idade, viúvo, plenamente revestido das glórias que a vida intelectual lhe trouxera, dentre as quais o reconhecimento oficial com honrarias de Estado e a inclusão de trechos de suas obras em manuais escolares; porém, subitamente insatisfeito com sua atual condição. Embora sentisse “a tranqüila certeza de sua mestria” (p. 58), Aschenbach encontra-se tomado de um “crescente cansaço”, motivado por sua exaustiva rotina de trabalho, realizado com o máximo de “prudência, ponderação, perseverança e meticulosidade” por seu “mecanismo produtor” (p. 53) e uma certa percepção dos efeitos dúbios que o reconhecimento público provocara em seu projeto artístico.

Esses traços de seu temperamento são melhor explicitados no segundo capítulo da novela, que trata justamente da “poética” do escritor. Austeridade, ponderação são palavras aplicáveis tanto à figura pessoal do artista (a origem familiar, a vida monacal) quanto à sua concepção de arte. A paródia e a ironia nesse capítulo se manifestam de forma mais direta e crua. Mann, através da personagem, tece ácidas críticas à ligação entre arte e mecanismo oficial à qual estaria sujeito o artista. A carreira do escritor é descrita como “um consciente e obstinado progresso em direção à dignidade” (p. 66) que ao passar dos anos adquiriu um tom “pedagógico, oficial” com tendência à “constância modelar, o tradicionalismo polido, o conservantismo, a bela forma e mesmo a padronização” (p. 68). Pelo acúmulo de impressões dessa natureza, é visível a aproximação que Mann realiza entre o intelectual oficial e a apatia artística dos anos que antecederam à Primeira Guerra. Aschenbach, após um processo de “duras penas e solitários combates, e que todavia o conduziu ao poder e a uma posição de destaque

entre os homens” (p. 68), resigna-se a uma posição comodista, optando por “banir de sua linguagem quaisquer termos vulgares” e abolir dos discursos em público a “falta de tato e ponderação da juventude” (p. 66). Termina, assim, por assumir a máscara social imposta pelos mecanismos culturais oficiais.

O peso dessa vivência artificial se manifesta no momento do encontro com um misterioso peregrino em uma capela mortuária em Munique. Nesse momento, Aschenbach, avesso a grandes modificações em sua rotina, sente necessidade de evasão. Uma viagem, não muito distante ou demorada, como “medida higiênica”, é a solução encontrada pelo escritor. Após alguns contratempos, Veneza, que, como bem observa Anatol Rosenfeld ocupa uma posição simbólica na tradição cultural alemã (foi fonte de fecunda inspiração para Goethe, Wagner, Nietzsche e outros), é o destino escolhido.

## II- O grotesco

No início do terceiro capítulo da novela, já próximo à entrada de Veneza, Gustav Aschenbach se depara com a figura de um velho libertino, que a princípio toma por um jovem e que lhe provoca uma profunda impressão:

Mas apenas Aschenbach o olhara melhor, percebeu com uma espécie de horror que o jovem era falsificado. Tratava-se de um velho, sem dúvida alguma! Rugas lhe circundavam os olhos e a boca. O suave carmezin das faces era arrebuque; a cabeleira castanha, sob o panamá de fita multicolor, uma peruca; o pescoço flácido, macilento...Não era possível! Aschenbach cobriu a testa com a mão. Cerrou os olhos, que ardiam, porque dormira pouco. Tinha a impressão de que tudo isso era diferente do habitual, que um devaneio esquisito começava a tomar conta dele, que o mundo estava a ponto de assumir feições estranhas... (p. 74).

Essa sensação que a cena provoca na personagem aproxima-se daquela definição que o crítico alemão Wolfgang Kayser faz da natureza do grotesco para quem “O grotesco é o mundo alheado (tornado estranho)”, e “para pertencer a ele é preciso que aquilo que nos era conhecido e familiar se revele, de repente, estranho e sinistro; foi pois o nosso mundo que se transformou. O repentino e a surpresa são partes essenciais do grotesco” (Kayser, 159).

A estrutura do grotesco é uma recorrência constante em toda a obra de Mann; é o próprio Kayser quem observa que o narrador de Thomas Mann já participa dessa configuração do mundo sob o ângulo do grotesco, concluindo que “para Thomas Mann, [o grotesco] significa uma deformação, exageração da realidade pela qual então se torna perceptível a essência própria de um fenômeno” (p. 133).

Inegavelmente, em *A morte em Veneza*, não obstante os momentos em que a narrativa adquire intenso lirismo e beleza, é o olhar grotesco que predomina. A manifestação horrenda do definhamento físico, da doença e da morte, a maquiagem desfigurada do falso jovem no *Vaporetto*- e a do próprio Aschenbach se dissolvendo ao final da obra-, o riso debochado e galhofeiro dos músicos no hotel são alguns exemplos que evidenciam esse traço. E, como observou Kayser, é a dimensão que acabaria por evidenciar a essência da personagem e do mundo circundante: no final, a maquiagem que recobre o rosto do moribundo e apaixonado escritor se sobrepõe à máscara social, revelando sua decadência; e, finalmente, a morte termina por soterrar a dignidade oficial da personagem.

### III- O grotesco e o sublime

Os dois capítulos iniciais da novela de Thomas Mann estão ausentes do filme de Visconti, cujo início corresponderia ao terceiro capítulo da obra, ou seja, o momento da chegada à Veneza. Dessa forma, todos os traços que se referem à vida psicológica e familiar do personagem, tão bem explicitados pelo irônico narrador da novela, só serão perceptíveis no filme através dos matizes da linguagem cinematográfica. Voltando a questão inicial, afinal, até que ponto o filme de Visconti é “fiel” à novela escrita sessenta anos antes? Rosenfeld, apesar dos elogios, considera-o uma obra menor, pois teria suprimido alguns dos aspectos e conflitos centrais do livro de Mann.

Mas certamente um olhar mais demorado (o texto de Rosenfeld dá pouca atenção aos aspectos formais especificamente cinematográficos da obra de Visconti) verá muitas correspondências entre as duas obras. O desenvolvimento da diegese e, por assim dizer, a “atmosfera” são basicamente os mesmos: a fuga de um intelectual

burocratizado e janota de uma Europa convencionalizada para uma terra exótica e lasciva, a paixão homoerótica impossível por um adolescente polonês, tendo como consequência o progressivo definhamento físico e moral e, por fim, a morte feia, triste, sem nenhuma das alentadoras honrarias cultivadas em vida. Visconti se mantém fiel a esse entrecho. Exímio conhecedor da obra de Thomas Mann, realizou um filme que buscou recuperar o universo do autor da forma mais ampla possível.

Por outro lado, por se tratar de uma linguagem que se vale mais de recursos imagéticos do que verbais, o filme dá mais realce às ambigüidades que o narrador da novela, justamente por querer expô-las, por meio da ironia, em todos os seus detalhes, às vezes se arrisca a enrijecer. Além disso, algumas modificações no plano temático e estrutural foram realizadas pelo diretor. A troca do escritor (da novela) pelo músico (do filme) possibilitou a oportunidade de trabalhar com um recurso artístico bem mais poderoso no cinema: a música do compositor Gustav Mahler. A inserção de *flashbacks* com diálogos entre o artista e um suposto amigo expõe suas idéias sobre a criação estética e ainda recupera cenas de sua antiga e pacata vida familiar. Como força expressiva, a transposição do efebo Tadzio da novela como um frágil e quase feminino rapaz loiro no filme- mais delicado que suas irmãs, como transparece na cena em que todos estão juntos e a câmera se desloca, junto com o olhar de Aschenbach, por seus rostos, detendo-se ao final na bela figura de Tadzio, paralisando o já maduro compositor- é perfeita. A delicadeza da personagem dilui o estranhamento que uma paixão homoerótica poderia causar. Assim, o filme assinala mais fortemente a dimensão lírica – ou, para nos valermos do termo criado por Victor Hugo, a dimensão “sublime”- da paixão do protagonista, que na novela permanece recoberta pela ironia e pelo grotesco.

Como mencionamos em passagem anterior, os dois capítulos iniciais do livro, que tratam do motivo da viagem e da vida e poética do escritor foram suprimidos do filme. A recuperação dessas partes, no entanto, é concebida de maneira engenhosa por Visconti. A atenção e deferência desfrutada pela personagem no Hotel do Lido, em Veneza, sugere o prestígio de quem, mesmo em terras longínquas, é reconhecido, e o distancia da categoria de artista marginal; o apuro e esmero no trajar nos lembra alguém

que está acostumado a ser observado; os retratos da esposa e filhas (mortas?) dispostos na cômoda do hotel e beijados diariamente, com deferência ritualística, mais do que emoção, sugerem toda aquela vida convencionalizada a que o artista estaria atrelado. À guisa de exemplo, vejamos na novela como o narrador define o casamento do artista. Lacônico, ao final de um capítulo que se deteve quase todo em descrever as glórias intelectuais, diz:

O matrimônio que contraíra ainda jovem com a filha de uma família erudita foi desfeito pela morte, depois de um breve lapso de felicidade. Restava-lhe uma filha já casada. Nunca teve um filho homem (p. 68).

A esse primeiro plano em que prevalece a figura ordenada do escritor – na novela através das descrições do irônico e explícito narrador e no filme pela caracterização da personagem-, sobrepõem-se progressivamente uma atmosfera de desconforto, instabilidade e decadência. Visconti estreita essa impressão na focalização constante do rosto ora duro, ora angustiado de Aschenbach ou mesmo nas situações em que este se defronta com situações de estranhamento, que desarticulam as noções de ordem oriundas da sua rígida formação européia. Intercalam-se no filme, assim, imagens grandiosas, como a chegada pelo mar a Veneza, cidade de inúmeros monumentos e aristocratas bem vestidos, e situações grotescas como a abordagem pelo velho libertino do vapor ou o encontro com o obscuro gondoleiro, numa antecipação da sugestão de morte. Tornam-se ambíguas e imprecisas nesse ponto as fronteiras que separam os dois mundos. Aos poucos as forças da personagem vão sendo minadas. Anatol Rosenfeld analisa o gesto de Aschenbach, descrito na novela e repetido algumas vezes no filme, de cerrar os punhos e por fim deixá-los pender frouxos em sinal de entrega, como sinal de capitulação a que este se submete. Nas palavras do crítico,

Talvez não importe, pelo menos ao nível do filme, que só o conhecedor da obra literária apreenda neste pormenor a vitória do influxo “oriental”, quietista, sobre o “comando ocidental de atividade” (*Thomas Mann*, p. 184)

O “influxo oriental” de que nos fala Rosenfeld é uma grande recorrência na obra de Thomas Mann. Tadzio é um jovem polonês, e, como outros hóspedes do hotel,

provém de um mundo exótico e estranho. Como não atribuir a este movimento quietista as razões para a permanência do personagem em uma Veneza tomada pela cólera, ou ainda pior, pela ameaça da descoberta de sua paixão proibida?

Podemos apontar simbolicamente como momento de capitulação total a tentativa de fuga frustrada de Aschenbach após a descoberta da paixão pelo belo adolescente. O fracasso da partida, devido ao extravio das malas na estação ferroviária, é recebido por Aschenbach com íntimo e dissimulado regozijo, pois ele havia fornecido o pretexto insuspeito para sua permanência em Veneza. Essa cena talvez seja uma das mais belas do filme, pois expressa todo o conflito e vulnerabilidade da personagem ao mesmo tempo em que assinala o seu destino ao mostrar de forma inesperada e horrenda a morte de um velho colérico em plena estação de trem.

#### IV- A ambiguidade

Em um interessante ensaio publicado no ano de 1966 a respeito do filme “Ipugnie in tasca”, de Marco Bellochio, Pier Paolo Pasoline, analisando a história e o movimento do cinema até então, o distingue em duas modalidades: cinema de prosa e cinema de poesia. A definição sugestiva, embora controversa do diretor, é a seguinte:

O cinema de prosa é um cinema no qual o estilo tem um valor não primário, não tão à vista, não clamoroso, enquanto o estilo no cinema de poesia é o elemento central, fundamental. Em poucas palavras, no cinema de prosa não se percebe a câmara e não se sente a língua, a língua transparece no seu conteúdo, e o que importa é o que está sendo narrado. No cinema de poesia, ao contrário, sente-se a câmara, sente-se a montagem, e muito. (Pasoline, p. 104)

Pasoline observa que em sua origem o cinema constituía-se de uma linguagem poética; no entanto, pouco a pouco, por razões comerciais, teria passado a ser praticamente “escrito” em prosa. Não obstante, o autor notava uma nova modificação no cinema: o surgimento de um estilo internacional de cinema de poesia, prevalecendo sobre o conteúdo, a personagem, a psicologia, etc, predominantes na caracterização prosaica (Pasoline, p.104).

Dessa definição rápida e superficial, sem nos determos em todas as suas implicações, retemos a idéia central que nos parece útil nas análises das obras de Mann e Visconti. O cinema em prosa concebido por Pasoline guardaria muitas analogias com a narrativa romanesca, por possuir maior domínio e intencionalidade das formas de expressão. Tal intencionalidade já se manifesta no narrador da novela *A morte em Veneza*, que opta por expôr brutalmente a personagem até quase seu limite. Porém, esse recurso narrativo está ausente da linguagem cinematográfica de Visconti. Tudo o que nos é possível saber sobre o compositor é mediado pelo recurso das imagens- os poucos diálogos do filme não nos fornece uma visão completa do compositor- daí a “transposição” que se realiza de forma fragmentada e descontínua se tivermos em mente a obra original. Contudo, o que a princípio poderia parecer perda se reveste em ganho, uma vez que a habilidade do cineasta italiano é perceptível na precisa recuperação desses elementos psicológicos- através da montagem, da fotografia, do enquadramento-, dando ao “estilo” uma predominância excepcional, como almeja o cinema poético na concepção pasoliniana.

Embora se oponha parcialmente à distinção de Pasoline, também Christian Metz, em *A significação no cinema*, indica algumas diferenças de tratamento na arte cinematográfica em relação à narrativa escrita que não se distanciam muito da idéia de “cinema de poesia” do escritor e cineasta italiano. Aqui, no entanto, Metz aproxima o cinema do teatro; citando Lessing, ele lembra que “o romancista *descreve* conteúdos psicológicos, enquanto que o dramaturgo deve 'fazê-los surgir diante do espectador, e desenvolvê-los sem hiato no seio de uma continuidade ilusória”, completando em seguida: “Reparar que no cinema a 'continuidade ilusória' se dá no interior de cada 'cena', mas é interrompida entre duas cenas; este fenômeno tem, aliás, equivalentes no teatro” (p. 179). Um momento em que Visconti se vale habilmente dessas possibilidades de 'continuidade ilusória' na ”projeção” de conteúdos psicológicos é a cena em que Aschenbach, após ser informado a respeito da cólera que atacava a cidade, imagina-se alertando a mãe de Tadzio do perigo e, em seguida, recebendo o reconhecimento da aristocrata pelo gesto. Tal cena, evidentemente, nunca acontece, mas o procedimento serve para desvelar os anseios internos da personagem de ser reconhecido por seu objeto



de adoração. Em passagens como esta, Visconti recria trechos narrados por Thomas Mann valendo-se de recursos especificamente cinematográficos. Mas os pensamentos subsequentes de Aschenbach, assim como aqueles que o conduzem a imaginar esse encontro, descritos minuciosamente na novela são no filme apenas sugeridos pelas expressões do ator, de modo que as fronteiras entre suas motivações, suas intenções e seus limites sociais e psicológicos se mantêm aqui muito mais instáveis. Visconti não nos dá, por exemplo, nenhuma garantia de que os pensamentos do protagonista sejam, como escreve Mann, frutos de uma ponderação “sobre qualquer atitude purificadora, decente, que lhe fosse possível tomar” (p. 134). No filme, tais idéias- a “purificação”, a “decência”-, que voltam a imprimir uma carga de ironia sobre a personagem, desvanecem-se diante do sentimento de paixão nobre e singela pelo rapaz que a cena tende a nos comunicar.

Pode-se ainda notar que o cineasta imprimiu um movimento obsessivo à sua câmera, que se desloca continuamente entre as personagens e o ambiente da *belle-epoque* veneziana, e registra como um observador, até certo ponto impassível, aquela sociedade cosmopolita. É no jogo entre a distância que a câmera mantém e seu movimento de aproximação e enquadramento de determinada cena ou personagem que podemos notar a fria intenção- à maneira do narrador de Thomas Mann- de dissecar aquele universo. Essa impressão aumenta à medida que intensifica-se o definhamiento físico e espiritual de Aschenbach, o qual coincide com a tomada de Veneza pela cólera e a tentativa das autoridades e dos comerciantes locais de encobri-la. É nesse momento que há uma concentração de elementos grotescos e bizarros que visa romper de vez com a superfície de normalidade do início do filme.

Por outro lado, ao longo do filme, mesmo essa “impassibilidade” da câmera é contrabalanceada por outros recursos, sobretudo a música e a expressividade do protagonista interpretado por Dick Bogarte. E é principalmente graças a este último recurso que a cena em que Aschenbach se maquia tal qual o velho que encontrara na chegada a Veneza se torna, bem mais do que na novela, um símbolo não só da decadência do personagem e seu universo social, mas também do aspecto lírico e sublime de sua paixão.



Assim, ainda que seu filme não abarque todas as dimensões filosóficas discutidas na novela de Mann, Visconti, ao recriar a obra do escritor alemão, não deixou de lhe emprestar novas significações, de modo que tampouco sua obra pode ser reduzida ao “original”.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1986. Trad. MANN, Thomas. *A morte em Veneza*. Rio de Janeiro: Ópera Mundi, 1970. Trad. Herberto Caro.

METZ, Christian. “O cinema moderno e a narração”, in *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1977. pp. 173-216.

PASOLINE, Pier Paolo. “Cinema de prosa e cinema de poesia”, in *Diálogo com Pasoline (escritos: 1957-1984)*. São Paulo: Instituto Italo-brasileiro/ Ed. Nova Stella, 1986.

ROSENFELD, Anatol. *Thomas Mann*. São Paulo: Perspectiva, 1984.

\_\_\_\_\_. “A visão do grotesco”, in *Texto e contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969. pp. 57-72.